



المنتصّي

دراسة في أدب نجيب محفوظ

غالي شكري

المنتـمي

دراسة في أدب نجيب محفوظ

تأليف
غالي شكري



الناشر مؤسسة هنداوي

المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شبيث ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة

تليفون: ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢ (٠) ٤٤ +

البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org

الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٣٧٢ ٧

صدر هذا الكتاب عام ١٩٦٤.

صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.

جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة لأسرة السيد الدكتور غالي شكري.

المحتويات

٧	مقدّمة الأعمال الكاملة للدكتور غالي شكري
١١	مقدمة الطبعة الرابعة
١٣	مقدمة الطبعة الثالثة
١٩	مقدمة الطبعة الثانية
٢٩	١- جيل المأساة
٨٥	٢- ملحمة السقوط والانھیار
١٩٣	٣- المنتمي بين الدين والعلم والاشتراكية
٢٧١	٤- رؤيا الثورة الأبدية
٣١٩	٥- المنتمي في أرض الهزيمة
٤٠٧	المراجع
٤٠٩	ملحق

مقدمة الأعمال الكاملة للدكتور غالي شكري

بقلم الدكتور وائل غالي

ربما يقودنا الإعلان عن استيائنا من كتابة «المقدمات» إلى البحث عن صلةٍ نفرض بها أفكارنا على قارئ النقد. ليس لديّ ما أقوله للقارئ إذا لم تتمكّن تجربة «غالي شكري» النقدية والأدبية والثقافية والسياسية من القيام بهذه المهمة من تلقاء نفسها. ولعل لغة الناقد القادرة على الإقناع هي مقالته النقدية لا ترجمته لمقاله. وأنا لا أحاول هنا أن أتدخل في العلاقة بين القارئ وهذه المقالات والدراسات، التي تُمثّل حصيلة نصف قرن من بحث الراحل «غالي شكري» المتواصل عن منهج للبحث النقدي الجاد، ولكنني أطمح إلى أن يحقق القراء والنقاد رغبتني في اعتبار هذه المجلّدات الطبعة الأولى الحقيقية من أعمال الناقد والمفكّر المصري الراحل «غالي شكري» (١٩٣٥-١٩٩٨م).

كان من أهم هموم «غالي شكري» العثور على معايير يتفق عليها النقاد، لإقرار نجاح العمل الأدبي والفني.

لم أقدم على قطع أي جزء من أجزاء جسده النقدي، في هذه الطبعة الأولى من أعماله، لكن ما دام الناقد غائبًا، فلا بد من أحدٍ يُشرف على نتاجه. ليس صحيحًا أن كلّ ما يقوله الناقد وثيقة؛ كل ناقدٍ يرتكب كثيرًا من التغييرات، وربما لذلك حدّف «غالي شكري» من جميع قوائم مؤلفاته التي تُذيل كتبه كلها، على مدار نصف قرنٍ من الكتابة؛ اثنتين من كتبه المطبوعة، ألا وهما كتاب «كلمات من الجزيرة المهجورة» (طبعة أولى، لبنان، ١٩٦٤م)،

وكتاب «ثورة الفكر في أدبنا الحديث» (طبعة أولى، القاهرة، مكتبة الأنجلو، سبتمبر ١٩٦٥م).

لذا لن يجد القارئ في هذه الطبعة الإلكترونية هذين الكتابين؛ إذ أجرى الراحل في حياته تطوُّراً في فكره، وأشرف بنفسه على ذلك التطوُّر. لا تنطوي هذه الرغبة على التباهي بكل ما اختاره الناقد للبقاء، ولكنها تعبير عن الوفاء لِمَا وافق على تسجيله مما يقبل أن يعرضه للناس. والأعمال الكاملة لا تكون أعمالاً كاملة إلا حين تنتهي حياة الناقد، وقد رحل الناقد الكبير في منزله بالقاهرة في مايو من عام ١٩٩٨م، وقد حان الوقت تماماً لنشر تلك الأعمال على النحو الكامل عبر مؤسّسة هنداوي.

الدكتور «غالي شكري»، كاتباً ومفكراً وناقداً كبيراً، أسهم بمؤلفاته العديدة والمتنوعة في إثراء جوانب الحركة الثقافية المصرية والعربية، فهو لم يتخلّف لحظة واحدة عن متابعة دوره الفاعل والمؤثر، في صياغة مجتمع العلم والتقدُّم والاستنارة، وأثر على الدوام أن يكون في موقع القلب من الحياة الثقافية اليومية، عبر اقترابه الحميم ومواكبته نبض الواقع المتغيّر، والالتحام بمشكلات الإنسان المصري وهمومه وقضاياها.

إلى ذكرى أبي

مقدمة الطبعة الرابعة

فاز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للأدب.

هل يعني ذلك أن «الغرب» اكتشف نجيب محفوظ أخيراً؟
ربما ...

هل يعني ذلك أن «الغرب» قد اعترف بقيمة ثقافتنا ولو متأخراً؟
ربما ...

هل يعني ذلك أن «الغرب» يريد أن يثبت «إنسانيته» و«عالميته» بمنح الجائزة في السنوات الأخيرة لبعض أعلام ما يسمونه «العالم الثالث»؟
ربما ... وربما ...

ولكن المؤكد أن وطن نجيب محفوظ قد اكتشفه قبل الغرب، وأن أمة نجيب محفوظ قد اعترفت به قبل الغرب. ومن المؤكد كذلك أن إنسانية نجيب محفوظ وعالميته قد حظيت من قرائه ونقاده بالتقدير والعرفان العميق.

و«المنتمي» هو أول كتاب عن نجيب محفوظ صدر عام ١٩٦٤م، وكنت في التاسعة والعشرين من عمري.

أشعر الآن، بعد حوالي ربع قرن على ظهور الطبعة الأولى، أنني وغيري كنا نعيش رؤيا بلغت من جلالها وجمالها أن البعض لم يستطع أن يتلمس أبعادها ... كأنه يحملق في عين الشمس.

هذه الرؤيا هي التي أدعوها «المنتمي» ويسمونها غيري ... نجيب محفوظ.

غالي شكري

القاهرة، ١٧ / ١٠ / ١٩٨٨م

مقدمة الطبعة الثالثة

أعتذر للقارئ سلفاً عن اضطراري إلى اجتزاء المقطع التالي، والطويل نسبياً، والذي سيكتشف أنه خاتمة السطور الأخيرة في الطبعة السابقة من هذا الكتاب.

قلت في المقطع المذكور «ولن يستطيع هذا الجيل — وفي المقدمة منه أدب نجيب محفوظ — أن يتجاوز مقتضيات التاريخ، لن يستطيع أن يرى رؤيا جديدة، مهما كتب وغُزِر إنتاجها عاماً بعد عام؛ ذلك أن موقف الكاتب الآن من مجتمع ما قبل الخامس من يونيو، كموقفه بعد الثورة من مجتمع ما قبلها: هل يسمح لنفسه أن يكون ناقدًا للماضي وحسب، مهما امتدت رواسب الماضي إلى قلب الحاضر؟ إنه حينئذٍ لن يصنع أكثر من ترديد كلام سبق أن قاله بصورة أفضل، أو أن يقول كلاماً يرادف الصمت ... وإما أن يختار الصمت طوقَ نجاةٍ من حكم التاريخ.

وإذا كانت السنوات السبع العجاف في حياة نجيب محفوظ من ١٩٥٢ إلى ١٩٥٩ م قد أثمرت، جدلياً، السنوات السبع العظام من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٧ م، فهذه السنوات بعينها هي التي تؤدي — بنفس المنطق الجدلي — إلى خواء المرحلة القادمة بالنسبة للجيل الحالي، وفي المقدمة منه نجيب محفوظ.

وإذا كان الخامس من يونيو ١٩٦٧ م في المستوى السياسي، وأدب نجيب محفوظ قبل هذا التاريخ في المستوى الفني، قد أعلن أن العنقاء احترقت بعشها، فإنه لن يتيسر للثورة المصرية وثقافتها بعث جديد إلا على أكتاف جيل جديد ورؤيا جديدة تتجاوز الهزيمة وثقافتها المدحورة؛ فنحن لسنا بحاجة إلى معجزة جيل أدى رسالته على خير وجه؛ وإنما نحن بحاجة إلى جيل المعجزة القادرة على أن تقيم إيلعازر من بين الأموات، أو أن تبعث من الرماد المحترق عنقاء جديدة، تجوب الأرض والسماء، لتجمع أطيب النباتات، وتبني عشها من جديد. ولعل هذا هو التحدي أمام الجيل القادم؛ هل يستطيع أن يصنع المعجزة

من رماد تخلف عن احتراق العنقاء القديمة؟» (ص ٤٤٩ و ٤٥٠ من طبعة دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٩م).

كتبت هذه الكليات إذن منذ أحد عشر عامًا.

وأذكر الآن جيدًا كيف تأخر الكتاب بعد طبعه ثلاثة أشهر في الرقابة بسبب الفصل الأخير بأكمله «المنتمي في أرض الهزيمة»؛ ولذلك بادرت أثناء لقائي بالشاعر أدونيس في بغداد عام ١٩٦٩م وأعطيته الفصل لينشره في العدد الخامس من مجلة «مواقف» حتى أضع نفسي والرقابة أمام الأمر الواقع.

وتم الإفراج عن الكتاب بعد مداخلات حارة من جانب الدكتور إسماعيل صبري عبد الله المشرف على التحرير في دار المعارف حينذاك، والشاعر الراحل عادل الغضبان مديرها العام.

وبظهوره في الأسواق قامت القيامة.

كان نجيب محفوظ كعادته رجلًا دميًا خلوقًا، فأثنى على الفصل الجديد علنًا وكرر رأيه التقليدي في «المنتمي» منذ ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٦٤م.

ولكن «النقد» كان له رأي آخر، أنسباء الرقابة وأصهار السلطة زaidوا على الرقابة والسلطة، وقالوا إن الإضافة الجديدة تحمل رؤية سوداوية متشائمة، تشكك في قدرة النظام السياسي والاجتماعي على البقاء.

أما دراويش نجيب محفوظ فقد زaidوا عليه وعليّ معًا؛ زaidوا عليه لأن الرجل أحب «المنتمي» بصدق، وتفهم الفصل الجديد بذكاء واقتدار، ولأنه أيضًا يثق في البناء الذي شيده طيلة ثلاثين عامًا، ولأنه يثمن الجهد الذي بذله شاب في التاسعة والعشرين من عمره حين أكتب على أول دراسة شاملة حول إنتاجه، لم يتوفر عليها الكهول، فضلًا عن الشيوخ.

وزaidوا عليّ؛ لأن محبتي واحترامي وافقتاني بنجيب محفوظ وفنه فوق كل شبهة؛ فقد كنت أنا ذلك الشاب الذي تعرف عليه عام ١٩٥٦م فلم يترك ندوته في «كازينو أوبرا» أسبوعًا واحدًا حتى دخلت المعتقل السياسي عام ١٩٦٠م، لأعود بعد ثلاث سنوات وكأنني لم أنقطع عن الندوة وصاحبها «جمعة» واحدة. وفي عام ١٩٦٤م يصدر لي «المنتمي»، فيستقبله نجيب محفوظ والنقاد بما أخجل تواضعي. وبعدها نترافق في «الأهرام» سنوات طويلة في طابق واحد.

هذه المزايدة المثلثة على السلطة ونجيب محفوظ وعليّ، راحت تتساءل بعد قراءة الفصل الأخير الجديد: إلى أي مدى يحق للنقاد أن «يتنبأ» بنهاية كاتب؟ ألا يمكن أن يفاجئنا الفنان بموهبته الخارقة، بما يهزم كل النبوءات؟

وأجبت حينذاك: نعم، ليس من حق الناقد أن يتنبأ، ونعم من الممكن للمبدع أن يفاجئ، ولكن من حق الناقد أن يحلل، وأن يسلك تحليلاته في نسق من الرؤيا، كما هو حال الفنان تماماً؛ فالحق بينهما مشترك، أن يرى الكاتب وأن يرى الناقد وأن تختلف أو تتفق الرؤيتان. كذلك من الممكن للفنان أن يفاجئ؛ بل هذا هو الفن: أن يفاجئ ويكشف ويرى ما لا يراه الآخرون، ولكن الفنان ليس خارج التاريخ؛ إنه يحلم بطاقة تكونت على مدى السنين. والقدرة على الحلم والرؤيا ليست بلا حدود، إنما هي محدودة بالمكونات الأصلية والمتغيرات المؤثرة في البنية الإبداعية للكاتب؛ لذلك كان كل عمل فني مفاجأة بحد ذاته. كذلك التطور من اتجاه أدبي إلى آخر ليس مستحيلاً، ولكن الرؤيا الشاملة التي تولد جنيئاً موروثةً من البيئة والطبيعة والتاريخ، والتي تشب في حضان الثقافة والمجتمع، والتي تصقلها الخبرة والتجارب والموهبة، ليست من الأمور التي يمكن أن تنقلب رأساً على عقب. من الممكن أن تنتصر الرؤيا وأن تنكسر، أن تنمو وتتطور وتتعمق وتخبو بالتدرج، ولكنها لا تفاجئنا مطلقاً بالتغير الميتافيزيقي من نقيض إلى نقيض، وهنا أتكلم عن الرؤيا الجمالية التي لا أسمح باختزالها أو تبسيطها لأن تكون مجرد مذهب سياسي أو ديني أو فلسفي. إن الأديب قد يقول في الحياة العامة والخاصة ما شاء له القول المباشر في شئون السياسة والدين والفلسفة، ولكنه حين يكتب فإن رؤياه الجمالية هي استقلال نوعي عن هذه الآراء والإفتاءات والتصريحات.

وفي هذه الحدود لم يعرف التاريخ الأدبي في العالم كاتباً—نبياً لثورتين. إن أعظم الكتاب والفنانين لم يكونوا من السياسيين، والكاتب العظيم هو من استطاع أن يحلم بالثورة ولم يتوحد بسلطتها حين تتحقق. والكاتب العظيم لا يقلق من تجاوز التاريخ لثورته؛ لأنه يثق في أن فنه سيبقى ساري المفعول تراثاً في شرايين الأجيال المطالعة. والكاتب العظيم هو الذي يستطيع أن يحافظ على توازنه إذا انتكست مسيرة الثورة وتلاشى الحلم، سواء بسبب الثوار أو بسبب أعدائهم.

ونجيب محفوظ — كما قلت حينذاك — كاتب عظيم؛ لأنه أعطى هرمًا عملاقاً في تاريخ الرواية العربية، وكفاه. ولأنه سيبقى في العروق الجديدة دماً غالياً يغذي الحاضر والمستقبل بأسباب الحياة، حتى إذا لم يكتب حرفاً جديداً. ولكني أعتقد — هكذا استطردت في الجواب — أن هزيمة ١٩٦٧م هي هزيمة رؤيا شاملة، لا مجرد هزيمة عسكرية أو سياسية. وإن أدب نجيب محفوظ هو أحد الأعمدة الرئيسية في بناء تلك الرؤيا التي كفت عن العطاء. وإن المشكلة في الحقيقة ليست مشكلة نجيب محفوظ؛ بل هي مشكلة الأدب الجديد والأدباء الجدد الذين يتعين عليهم بناء رؤيا جديدة كما فعل نجيب محفوظ من قبل.

ولكن أحداً لم يقتنع.

ولم أغير بدوري من قناعتني.

وحين خرجت من مصر أوائل عام ١٩٧٣م كان نجيب محفوظ قد أصدر — بعد صدور الطبعة الثانية من كتابي — مجموعتين من القصص القصيرة (شهر العسل — حكاية بلا بداية ولا نهاية ١٩٧١م)، وروايتين (المرايا ١٩٧٢م — الحب تحت المطر ١٩٧٣م). وفي أول مقابلة صحفية أجرتها معي مجلة لبنانية سئلت: ها أنت ذا ترى نجيب محفوظ يكتب ولم يكف عن العطاء، فما رأيك؟

وأجبت بأنه لم يكف عن الكتابة، ولكنه كفَّ عن العطاء، فهذا هو يسترجع الذكريات ليُدين الجميع ويبرئ نفسه (المرايا)، وهذا هو ذا يكتب على الصعيد الفني تحقيقاً صحفياً لا رواية (الحب تحت المطر). وقلت لصاحب السؤال: ليس في القاهرة من لا يعرف شخصيات المرايا واحداً واحداً، وليس ذلك بالعمل الروائي الجيد. وقلت له: سأبوح لك بسر، أسجله هنا من جديد على مسئوليتي الكاملة؛ إن «الحب تحت المطر» المنشورة في كتاب هي إحدى الصور لهذه الرواية وليست الصورة الوحيدة. لقد كتبها نجيب لمجلة «الشباب» بعد أن اعتذر الأهرام عن نشرها، وتدخل الرقيب في نشرها في المجلة فحذف من النص كما يشاء، ذلك كان الرقيب على الصحافة. وفي الوقت نفسه كان الناشر يعدها للصدور في كتاب، وقد تصادف أنني كنت في مكتب نجيب محفوظ وهو يرد على التليفون، وإذا به يحذف ويضيف ويعدل في النسخة المعدة للنشر في كتاب، فقد كان الذي يتكلم على الطرف الآخر هو رقيب النشر. ومن يريد أن يسجل تاريخ حرية التعبير في ذلك الوقت (أكرر أنه عام ١٩٧٣م) عليه أن يقارن بين «الحب تحت المطر» المنشورة في مجلة الشباب، و«الحب تحت المطر» المنشورة في الكتاب، و«الحب تحت المطر» الباقية لدى نجيب محفوظ.

وعندما ظهر الكتاب سألت نجيب محفوظ بصراحة: لماذا يبدو عليها طابع التحقيق الصحفي وقد خلت من الزخم القديم؟ وأجابني بما جزعت له يومها، قال: صدقني إنها رواية بالصدفة، فلقد تبقت عدة شخصيات — ثلاثة ربما — من المرايا (لا أدري إلى الآن كيف تبقت، ولماذا لم تضم للكتاب السابق) فنسجت لها أحداثاً تناسبها فكانت «الحب تحت المطر».

هكذا كان الكاتب العظيم قد بدأ رحلة الانحدار على الصعيد الفني، الذي يعكس سقوط رؤيا انتهت.

وزاد عواء المزايدين، واتهموني علناً بالرغبة في تحطيم نجيب محفوظ، القمة الأدبية العربية. وفضلاً عن أنه لم يولد بعد الناقد الذي يستطيع هدم موهبته، فإنه بدا لي غريباً أن أتهم أنا بالذات صاحب المصلحة المباشرة في «قيمة» نجيب محفوظ، بأنني أريد تحطيمها. وأثناء غيابي عن الوطن أصدر نجيب محفوظ ثلاث مجموعات من القصص القصيرة (الجريمة ١٩٧٣م - الحب فوق هضبة الهرم ١٩٧٩م - الشيطان يعظ ١٩٧٩م)، وكذلك ست روايات (كما يحب أن يسميها) هي: الكرنك ١٩٧٤م - حكايات حارتنا ١٩٧٥م - قلب الليل ١٩٧٥م - ملحمة الحرافيش ١٩٧٧م - عصر الحب ١٩٨٠م.

ولسوء الحظ فقد تراكمت هذه التواريخ مع أحداث سياسية جدلية هزت مصر والوطن العربي كله، فأخذ الاختلاف أو الاتفاق مع نجيب.

وثالثاً، لأن كثيراً من هؤلاء الذين «فوجئوا» لم يوضعوا في الامتحان العسير، ولأن بعضهم كتب ما كتب في بحبوة الأرض التي أتاحت لهم أو طلبت منهم أن يكتبوا ما كتبوه.

ورابعاً، لأن البعض وظّف قلمه لخدمة غرض مشبوه لا علاقة له بنجيب محفوظ، وإنما له علاقة بتحطيم العطاء المصري للثقافة العربية؛ بإنكار هذا العطاء أصلاً وتشويهه إن وجد؛ بدعوا بطله حسين، ومروا بنجيب محفوظ، وانتهوا برفاعة رافع الطهطاوي، ألمع الرموز في التاريخ العربي للثقافة المصرية الحديث. وكأن الذين توهّموا أنه يمكن وراثته مصر قد عثروا في بعض الأعلام المصرية وغيرها معاول تهدم الماضي والحاضر والمستقبل. وخامساً، لأن الصلح مع إسرائيل ليس مجرد «معاهدة»؛ بل هو ثقافة كانت وكائنة، يروج لها - وهنا المفارقة - بعض الذين يرفعون الصوت عالياً ضد نجيب محفوظ والثقافة المصرية، فالدكتاتورية والعشائرية والطائفية والعرقية والانفتاح على الغرب والعداء للاشتراكية؛ هذه كلها «ثقافة» تغني حتى عن توقيع المعاهدات، ولكنها تنجز مهام «الصلح» مع العدو الوطني والقومي والحضاري.

وكما أنني كنت صاحب «المنتقى»، وبالتالي صاحب الحق في كتابة «المنتقى في أرض الهزيمة»، كذلك أقول إن صاحب ذلك الفصل-الخاتمة، يملك الحق في الاختلاف مع الذين زaidوا قديماً ثم اعتدروا فزaidوا من جديد.

كيف؟

- ليس دفاعاً عن نجيب محفوظ أقول إنه كان أحد المشاركين في ندوة فكرية بدار الأهرام (أبريل (نيسان) ١٩٧٢م) مع العقيد القذافي حول الإسلام من ناحية،

وفلسطين من ناحية أخرى. وفي هذه الندوة التي لم ينشر منها الأهرام سوى الجزء الخاص بالإسلام (في ٧ / ٤ / ١٩٧٢م) كان نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وحسين فوزي من الشجاعة بمقاييس ذلك الوقت بحيث أعلنوا أن الحل الوحيد للمشكلة هو الصلح مع إسرائيل. لم يُنشر هذا الجزء من الندوة، ولو نُشر لأمكن التصدي لرأي محفوظ وزميليه، لأمكن تنفيذ هذا الرأي علناً، ولأمكن تفادي «المفاجأة» التي صدمت الكثير بعد خمسة أعوام كاملة حين قام محفوظ وغيره بتأييد زيارة القدس المحتلة واتفاقيات كامب ديفيد ومعاهدة الصلح.

• إن محفوظ لم يسقط عام ١٩٧٧م كما يؤرخ البعض؛ بل سقطت رؤياه قبل هذا التاريخ بعشر سنوات. وهي رؤيا جيل كامل من المثقفين المصريين، ورؤيا طبقة كاملة في المجتمع المصري. لقد تربى هذا الجيل، وازدهرت تلك الطبقة في رحاب ثورة ١٩١٩م، التي يُنسب لقائدها أنه وصف العرب بأنهم «صفر + صفر + صفر»، وكان الزعيم الشعبي الذي سحق المحاولة الأولى لإقامة حزب اشتراكي في مصر. ومعنى ذلك أن مفهوم «الوطنية» عند ذلك الجيل وتلك الطبقة كان بعيداً كل البعد عن القومية العربية والاشتراكية، وكان كل ما يعنيه هو الدستور والجلاء؛ لذلك حين يقدم النظام المصري الراهن نفسه عام ١٩٧١م وإلى اليوم كمحامٍ عن الدستور وكمحرم للأرض، فإن أصحاب المفهوم القديم للوطنية المصرية يجدون أنفسهم في هذا النظام أكثر كثيراً من النظام السابق.

ويثبت نجيب محفوظ في هذا الصدد، أن الكاتب مهما كان عظيمًا، فإنه لا يتجاوز مقتضيات التاريخ ولا مكوناته الرئيسية الأصلية، ولا رؤيا للطبقة التي ينتمي إليها فكرياً أو اجتماعياً.

• ومع ذلك فنجد محفوظ السياسي يزول، ويبقى نجيب محفوظ مؤسس الرواية العربية الحديثة وباني عمارتها الشامخة. وتراثه العظيم والمستقل عن مواقفه الأخيرة هو ملكٌ للأمة العربية كلها سواء أراد أو لم يرد، أراد الآخرون أو لم يريدوا، فهو التراث الذي شارك ويشترك في صياغة العقل والوجدان العربي المعاصر، وهو أخيراً التراث الذي يدين صاحبه.

د. غالي شكري

باريس، ٣ / ٦ / ١٩٨١م

مقدمة الطبعة الثانية

(١) في خاتمة الطبعة الأولى من هذا الكتاب نقرأ: «... ورؤيا نجيب محفوظ لم يكتمل بناؤها بعد، لأن تطوره — ومنهج هذا التطور — يؤكدان أنه لم يقل كلمته الأخيرة بعد...» ذلك أنني توقفت عند رواية «السمان والخريف» وشعرت أنها لا يمكن أن تكون الكلمة الأخيرة؛ إذ هي تعود بنا إلى نهاية الرواية الكبيرة «أولاد حارتنا» ولا تكاد تقدم جديدًا إلا أن «أولاد حارتنا» كانت رواية نظرية و«السمان والخريف» رواية تطبيقية، إن جاز التشبيه؛ فليست الرواية الأولى، التالية للثلاثية، إلا رؤيا فكرية خططت للواقع، وجاءت «للص والكلاب» و«السمان والخريف» اختبارًا واقعيًا لهذا التخطيط، وانتهت الرواية الأخيرة إلى نفس النقطة التي انتهت بها روايته الأولى؛ فالشباب الطويل الأسمر الذي يمكس بيسراه ورده حمراء في خاتمة «السمان والخريف» هو الحل الذي يتراءى لنا في خاتمة «أولاد حارتنا» مع حنش الذي عثر على كراسة عرّفة وبدأ يفك رموزها، وشباب الحارة يختفي منها لينضم إليه في الخلاء البعيد، يعدون العدة لمصرع الطغيان ومشرق فجر الأعاجيب. هي الخاتمة بعينها وإن اختلف «النظر» إلى الواقع والتخطيط له عن الواقع نفسه وما يضطرم به من خبايا ومتناقضات؛ لذلك توقفت عند «السمان والخريف»، وقلت: إنه لا يمكن أن تكون هذه هي الكلمة الأخيرة لنجيب محفوظ، وليس السبب على الإطلاق هو أن الفنان لا يزال حيًا يرزق، وبالتالي فإن احتمالات الجديد في عطائه الفني لا تزال قائمة. فكم من الأدباء والفنانين يكفون عن العطاء في مطلع شبابهم، ربما لنقص فيهم، وربما لعقم اللحظة التي يعيشونها في واقع مجذب، وربما لأن المرحلة الحضارية التي يحيون في ظلها لا تتجاوز حدودها الفكرية ما هو أبعد من مجموعة القيم التي تناولها الأدباء والفنانون بالعرض والتحليل والاكتشاف، ولم يبقَ أمامهم سوى التكرار والإملال، أي أن

هناك من عوامل الكف عن العطاء ما يدخل في صميم قدرات الفنان الطبيعية والمكتسبة، وما يخرج عن إرادته ويدخل في صميم الإطار التاريخي للمجتمع الذي يعيش فيه. ولذلك فإن «السمان والخریف» لم تكن الكلمة الأخيرة في أدب نجيب محفوظ وهو يعيش مرحلة دامية من مراحل التحول العنيف في تاريخ مجتمعه، ولقد دلت مجموعة الأقاصيص التي كان ينشرها فرادى أو يضمناها كتبه أنه يعاني معاناة هائلة في رحلة البحث الميرير، وفي تقديره أن قصة «زعبلاوي»، من بين هذه الأقاصيص جميعها، تبرز كعلامة طريق وعرة وشاق عزم الفنان على اجتيازه مهما كانت الصعاب والأهوال. ثم أقبلت رواياته الأربع «الطريق، الشحاذ، ثرثرة فوق النيل، ميرامار» دليلاً قاطعاً على وعورة الرحلة التي خاضها ومرارة النتائج المؤسية التي انتهت إليها؛ كان البطل النجيب في «اللس والكلاب» بطلاً مأزوماً، فانتهى به الأمر في «ميرامار» إلى الهزيمة الكاملة. وأقبلت قصته «تحت المظلة» كسابقته «زعبلاوي»، علامة طريق أيضاً، ولكن إذا كانت الأولى علامة البداية فهذه الأخيرة علامة النهاية.

ومن هنا كان لا بد لي في هذه الطبعة الجديدة من «المتنمي» أن أستكمل الحوار مع كلمة نجيب محفوظ الأخيرة، التي قالها بمنتهى الشجاعة والوعي والأسى. هي الكلمة الأخيرة التي نطقت بها حضارتنا وتاريخنا ومجتمعنا في هذه اللحظة الأسبانية التي نعيشها، فهي تدخل ضمن العوامل البعيدة عن قدرات الفنان وفطرته، وإن شاركت بصورة أو بأخرى في صنعها. وسوف يظل نجيب محفوظ يكتب ويكتب، ولكنه حينئذٍ لن يكون أكثر من شهيد اللحظة التي عاشها، لن يستطيع أن يضيف جديداً إلى رؤانا. ولا يصدر هذا القول عن نظرة متشائمة، أو حتى عن نظرة متنبئة، وإنما عن نظرة حاولت ما استطاعت أن تحيط بتطور أدب نجيب محفوظ والمناخ الحضاري الذي أثمره.

(٢) إن أدب نجيب محفوظ يقدم دليلاً مأساوياً دامغاً على صحة الرأي القائل بأن الفنان لا يتجاوز مقتضيات التاريخ؛ ذلك أن هذا الفنان الكبير لم يألُ جهداً في تطوير فنه في محاذاة تطور المجتمع المصري ومحاولة تجاوزه في كثير من الأحيان. لقد تسلم نجيب محفوظ أمانة الرواية المصرية من توفيق الحكيم، الرائد الذي يعد إنتاجه الروائي — وبخاصة في عودة الروح، ويوميات نائب في الأرياف — إيداناً بمولد الرواية المصرية في طور نضوجها. وإذا كان قد توقف عن التأليف الروائي واتجه بكامل قدراته إلى المسرح؛ فإن نجيب محفوظ قد تحمل أعباء المرحلة الجديدة في تاريخ الرواية المصرية منذ بداية الأربعينيات إلى الآن، مستكملاً ملامح وجهها الواقعي في تعبيره الأصيل عن

المستوى الحضاري الذي بلغه مجتمعنا حينذاك، ومحاولاً صياغة وجهها الحديث المعبر عن تناقضات المرحلة الدامية التي وصلت إليها حضارتنا. ولقد اختار نجيب محفوظ منذ البداية الطريق الصعب فلم ينقل إطاراً روائياً جاهزاً في الأدب الغربي، ولم يطبق مذهباً فكرياً بعينه؛ وإنما حاول أن يكتشف الصيغة الجمالية الصحيحة باختبار شتى الأطر الفنية والمذاهب الفكرية في أرض الواقع المصري، ولا يعني هذا أنه صنع خليطاً من قوالب الفن المختلفة ومذاهب الفكر المتباينة؛ بل هو قد اختار من بينها ما يجلو رؤيته للواقع من حوله وما يسهم في تشكيل هذا الواقع تشكيلاً جديداً. ومن هنا ذهبت أدراج الرياح كافة المحاولات التي تعسفت معه بتصنيفه قسراً في هذه الخانة أو تلك من خانات النقد الأوروبي الجاهزة. وأثبت نجيب محفوظ بذلك أنه ابن مخلص لهذه الأرض التي نبت منها، إذا احتاجت لفكرة كلاسيكية أو لمسة رومانتيكية أو صورة واقعية أو خيال أسطوري، فإنه لا يتردد في تلبية مطالب «التجربة» الأم في إبداعه الفني ... فاحتياجات الواقع المصري الجمالية هي التي تدفع نجيب محفوظ تلقائياً لاختيار هذا الجانب أو ذاك من جوانب التراث الفكري والأدبي. ولأن الصياغة الفنية في أدبه جاءت تجسيداً عميقاً لاحتياجات التجربة الحية والواقع الخصب، فإن هذا الأدب ظل طليعياً وتجريبياً في معظم مراحلها، أي أنه ظل بوصلةً للتقدم الروحي ومقياساً أميناً لتطور ضمير هذا الشعب. فالاتجاه التاريخي الذي نطالعه في مرحلته الأولى كان مشاركة رائدة في حركة الأدب الرومانسي، والاتجاه الواقعي في المرحلة الوسطى كان ارتياداً إيجابياً لحركة الأدب الاجتماعي، والاتجاه الفكري في مرحلته الأخيرة كان تطلُّعاً وثاباً لما أسميه بحركة الأدب التجريدي. وليست هناك فواصل حجرية ثابتة بين هذه الاتجاهات والمراحل، فلعلنا نجد بذوراً لمرحلة ما في مرحلة سبقتها، أو نكتشف جذور اتجاه ما في اتجاه تقدم عليه، ولكننا على الدوام نجد هذا الفنان الكبير على عجلة القيادة من تطور الأدب المصري الحديث ... حتى إننا نستطيع القول بأن أدبه في مجموعة جملة تجارب، لا تكاد التجربة الواحدة تتكرر إلا ويستجيب كاتبها لتغيرات الواقع المتلاحقة، فيواصل التجريب من جديد. على أن هذا الإخلاص العميق لتغيرات الواقع لم يكن مجرد مناسبة شكلية لمغامرات جمالية، أو التردّي في غواية المولدات الجديدة بارتداء أحدث الأزياء الأوروبية، وإنما كان مصدر التجديد الفني في أدب نجيب محفوظ هو إيمانه العميق بمبدأ التقدم ذاته ... فالتقدم هو الفكرة التي يمكن القول بأنها تشكل العمود الفقري لإيمانه الاجتماعي والروحي، هي الخط العريض الذي تندرج تحته بقية القيم التي تتغير يوماً فيوماً، ولكن هذا الخط باقٍ لا يتزحزح من مكانه ...

وعندما يقال إن نجيب محفوظ كاتب تقدمي، لا ينبغي أن نلصق به على الفور مفهوماً قاصراً للتقدم؛ فهو ليس كليشياً جامداً من مقولات النصوص التقليدية. وإنما نجيب محفوظ فنان تقدمي بأعمق معاني الكلمة وأشملها، في الفكر والفن والمجتمع، ولكن هذا التقدم، الذي يبلغ أقصى مداه في تعبير أحد أبطاله بالثورة الأبدية، يصطدم بأسوار عالية وجدران صلبة من صنع حضارتنا ومجتمعنا وتاريخنا وعصرنا ... وهو حين يصطدم بهذه العوائق الخارجة بكل تأكيد عن إرادته — وإن شاركت بعدئذٍ في صنع هذه الإرادة — فإنه لا يستطيع أن «يخبط رأسه في الحائط» كما يقول المثل الشعبي ... فالدماء التي سالت في أعظم وآخر أعماله تكفي برهاناً لا يقبل الشك في أن الطريق أصبح مسدوداً في وجه هذا الجيل العظيم ... ولم يعد أمامه سوى افتعال المغامرات الشكلية، أو تبرير الوجود الفعلي للأسوار والجدران باصطناع ثغرة موهومة، أو الصمت. وأرجو أن يكون واضحاً ما أقصد إليه من الطريق المسدود، فالحريات الديمقراطية لا تشكل إلا عنصراً واحداً يدخل ضمن عناصر لا حد لتعقدها؛ فالسور العالي أو الجدار الصلب أعمق كثيراً وأشمل من أن تكون الحرية هي خامته الوحيدة، وإنما هو طريق الحضارة والتاريخ، الطريق الذي يصل ببعض الناس إلى القمر ويعجز بعضهم الآخر عن الوصول إلى شُبرا.

لقد تابع نجيب محفوظ بمثابرة وإصرار عجيبين أزمة المجتمع المصري منذ كانت أزمة عابرة في حياة محبوب عبد الدايم وحميدة ونفيسة وحسنين، إلى أن تحولت إلى أزمة ضارية في حياة كمال عبد الجواد، ثم تغير جوهر الأزمة في حياة سعيد مهران، حتى إن سرحان البحيري لم يجد مفراً من الانتحار ... وبذلك أعلن نجيب محفوظ أن الأزمة التي ظنناها عابرة يوماً قد آلت دورتها إلى الهزيمة الكاملة ... وإذا كان أحد أبطاله القدامى يحاور زملاءه من الشباب الضائع في الثلاثينيات قائلاً: إن تطبيق أي مذهب في مصر لا بد وأن يتحول إلى دكتاتورية. فإن بطلاً من الشباب المنتمى في أواخر الستينيات يخطب في الجماهير عن الاشتراكية ويذهب ليعد عُدته في الظلام ليصبح مليونيراً، وتفرش أسراب الكاديلاك الطريق الطويل نحو الاشتراكية ... ماذا يستطيع أن يصنع فنان صادق كنـجـيـب محفوظ؟ هل يكرر نفسه؟ وماذا بعد التكرار؟ ... لقد كتب قصته العظيمة «تحت المظلة» وكفى! ولن أفاجأ بنجيب محفوظ إذا صمت، أو إذا نطق كلاماً يرادف الصمت، أو قال كلاماً سبق أن قاله بصورة أفضل ... ذلك أن أعظم الكتاب لا يتجاوزون مقتضيات التاريخ. (٣) وعند ما صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب ثارت حوله بعض المناقشات التي أعـتـز بها كثيراً، فقد أضاعت لي جوانب هامة، سلّباً وإيجاباً، ما أحوجنني إلى معرفتها. وأود

لو يأذن لي نقادي أن أعرض في إيجاز لمنهج التأليف الذي حاولته في هذا الكتاب. إن قضية واحدة من القضايا التي يحفل بها الأدب المصري الحديث كانت تعينني حين اتخذت من أدب نجيب محفوظ شاهداً عليها، هي قضية الانتماء. ولا ريب أن هناك أدباء آخرين قد تناولوا هذه القضية بالتعبير الفني، ولكني لم أجد كاتباً تخصص فيها كنجب محفوظ ... وبالرغم من أن أدبه هو الآخر يعالج عديداً من القضايا الأخرى؛ إلا أنني ركزت على هذه القضية بالذات وما يرتبط بها من مشكلات في الفكر والفن. وربما كان اختياري لهذه القضية اختياراً ذاتياً في مصدره الأول، فلعل مشكلة الانتماء لها في تكويني الشخصي مكان خاص، ولكن هذا الاختيار مع ذلك لا يخلو من أسباب موضوعية تتصل أوثق الاتصال بتكوين المجتمع وظروفه الحضارية.

وعند ما تكون قضية الانتماء هي المحور الفكري الذي يدور من حوله البحث، فإنني أستبعد على الفور مختلف الأعمال التي كتبها الفنان بعيداً عن هذا المحور؛ بل وأستبعد مختلف الزوايا البعيدة عن هذا المحور في أعماله التي تناقش المشكلة. ومن هنا لم أتبع المنهج التاريخي الذي يعنيه تطور الكاتب تطوراً زمنياً، وحاولت أن أربط في البداية بين أزمة الانتماء في جيل نجيب محفوظ الواقعي، وهذه الأزمة كما انعكست بين يديه على مرآة الفن. وقد أحسست أن نجيب محفوظ في الثلاثية هو سليل أحد التقاليد البارزة في أدبنا الحديث، وهو التقليد الذي بدأت به شخصية «حامد» في رواية هيكل الأولى «زينب»، وشخصية «محسن» في رواية الحكيم «عودة الروح»، وشخصية «إبراهيم الكاتب» في رواية المازني المسماة بهذا الاسم، وشخصية «همام» في رواية «سارة» للعقاد، وشخصية «إسماعيل» في قصة «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي ... إلى غير ذلك مما يمكن رصده من روايات «الترجمة الذاتية» كما يحلو لبعض النقاد أن يسميها، وهم يقصدون أن ثمة مشابهات يمكن العثور عليها بين بطل الرواية والفنان الذي أبدعها. وأنا لست أعتقد بأن الثلاثية هي التاريخ الشخصي لكamal عبد الجواد، كما لست أعتقد بأن كمال عبد الجواد — كفرد — هو المعادل الفني لشخصية نجيب محفوظ ... وإنما أعتقد اعتقاداً كبيراً بأن أزمة جيل نجيب محفوظ الأساسية تجد تعبيراً فنياً لها في أزمة جيل كمال عبد الجواد. وليست أزمة الانتماء إلا إحدى الأزمات التي يضطرم بها عالم الثلاثية الرّحب، ولكن اختياري لهذه الأزمة دون غيرها محورياً للبحث جعلني أركز الأضواء عليها وما يتصل بها من أدوات في الفكر والتعبير؛ ولذلك عقدت الفصل الأول بأكمله حول شخصية واحدة من شخصيات الثلاثية هي شخصية «كمال عبد الجواد» ... ولم أستهدف في هذا الفصل دراسة الثلاثية

على الإطلاق، وإلا لأجلت الحديث عنها في السياق التاريخي للبحث، وإلا لما كررت الحديث عنها في فصل لاحق هو «المنتني بين الدين والعلم والاشتراكية» ... لقد عمدت إلى دراسة كمال عبد الجواد كمعادل موضوعي في أزمته لجيل نجيب محفوظ، ثم تبين لي أثناء الدراسة أن النسيج الاجتماعي والتاريخي في الثلاثية لم يُخَفِ قط ذلك الميل الحاد المؤلف من جانب نحو ما أسميته بأدب القضايا الفكرية. فالحق أن هذه المناقشات السياسية التي كنا نلمحها في «القاهرة الجديدة» و«خان الخليلي» و«بداية ونهاية» قد تحولت في الثلاثية إلى خيط واضح من خيوط الفكر المجرد؛ بحيث إن الفكر الذي كان في الأعمال السابقة مجرد لون يضاف إلى بقية الألوان الصانعة للوحة قد انفرد في «قصر الشوق» و«السكرية» بالنسيج الرئيسي للوحة. وما كان يستطيع نجيب محفوظ في ذلك الوقت المبكر من نهاية الأربعينيات أن يصوغ أعماله الفكرية، في نفس الأطر الفنية الجديدة التي شرع في كتابتها بعد الثلاثية ... ذلك أن الفنان لا يغفل المستوى الحضارية الذي بلغه المتلقي؛ بل هو يتفاعل مع هذا المستوى ويشارك في صياغته. ولست أعتقد أن المرحلة الجمالية في الذوق العربي كانت تسبق منذ ربع قرن ذلك المنهج التعبيري الذي يكتب به نجيب محفوظ منذ سنوات قليلة ... فضلاً عن أن الكاتب نفسه ما كان يستطيع أن يفكر جمالياً بهذا الأسلوب. وإنما توضح لنا الصياغة الفنية لأزمة كمال عبد الجواد أنه بالرغم من الميل الواضح من جانب المؤلف نحو أدب القضايا الفكرية، إلا أن الرداء الواقعي بنسيجه الاجتماعي وألوانه التاريخية كانت السبيل الأوفى إلى تحقيق هدفه عرضاً وتحليلاً.

على أن قضية الانتماء في أدب نجيب محفوظ ليست في جميع الأحوال قضية مباشرة؛ وإنما هي قد تستتر خلف لافتات أخرى؛ كالضياع والاضطهاد واتباع الطرق القصيرة والمسدودة. ولقد صادفني هذا التستر والتخفي بصورة واضحة في أعمال نجيب محفوظ السابقة على الثلاثية؛ حيث لم يكن المنتني هو بطل اللحظة التاريخية في الثلاثينيات وإبان الحرب العالمية الثانية، وإنما كان الضائع في «القاهرة الجديدة»، والمضطهد في «خان الخليلي»، والطريق القصير في «زقاق المدق»، والطريق المسدود في «بداية ونهاية» هي النماذج الرئيسية المعبرة — سلباً — عن حاجة مصر إلى الانتماء. ولم تخلُ هذه الأعمال بطبيعة الحال من نماذج شاحبة للمنتمين يساراً ويميناً، ولكن البطل الحقيقي لم يكن هو المنتني، ولذلك انتقلت من تجسيد أزمة جيل نجيب محفوظ في الفصل الأول — وقد أردت به تعريفاً أعمق من المواصفات التقريرية بالمؤلف — إلى تجسيد هؤلاء الضائعين والمضطهدين في الفصل الثاني «ملحمة السقوط والانهيال» وكانت التسمية للأسف الشديد

هي أول ما استرعى الانتباه، ولم يكن يعنيني نجاحها بقدر ما كان يعنيني تصور ما أقصد إليه تصورًا حقيقياً. فالسقوط والانهيار من نصيب التراجيديا والأبطال التراجيديين بغير شك، ولكن بذرة السقوط لم تنبت في أرض خارج هؤلاء الأبطال، وإنما هي كامنة في صدورهم تكبر دون وعي منهم حتى تصل مداها في لحظة الانهيار. وسواء كانت هذه البذرة هي القدر اليوناني القديم، أو المطلقات الكلاسيكية، أو الموت، فإن اللعنة التي تنبتها وتنميتها وتثمرها تولد مع الإنسان، في صميم تكوينه البشرى وطبيعته الإنسانية. وليست «الشخصيات» التراجيدية التي يموج بها البحر المتلاطم من الضائعين والمضطهدين في أدب نجيب محفوظ من هذا «النمط البطولي» الذي يحمل مصيره بين جنبه، فالصراع في حالتهم لا يتم بينهم وبين هذه الجرثومة الخفية، وإنما هو صراع ملحمي تقليدي يتم بينهم وبين القوى الخارجية، وإن انتهى بهم إلى السقوط والدمار ... إنها خاتمة تراجيدية حقاً، ولكن مقدماتها ملحمية تمامًا. ولعل هذا التناقض بين المقدمات والنتائج يعد دليلاً جديداً على إخلاص نجيب محفوظ للواقع الذي يتفاعل معه. فهو لم يشأ تجميد هذا الواقع فنياً لحساب إحدى المقولات النقدية، وإنما راح يستوحى ضمير الواقع ويجرب صياغته من جديد مهما بدا التناقض غريباً على المناهج التقليدية في التعبير، وليس على النقد حينئذٍ إلا أن يلتزم الموضوعية في التشخيص مهما بدا التناقض مرة ثانية غريباً على المناهج التقليدية في النقد. ولذلك بادرتُ إلى القول بأن هذه الأعمال تشكل فيما بينها «ملحمة السقوط والانهيار»، مقدِّماً لهذه الفصل بتمهيد مطول عن تطور معنى المأساة في حياتنا، وهو جزء متمم للبحث ولا ينفصل عنه، وكنت أعلم يقيناً أن التعبير يحمل تناقضاً إذا قيس بالمعايير التقليدية، ولكني أبقيت عليه حتى يشاركني الجميع هذه الحيرة: شخصيات تراجيدية لا تتكامل في بطولة ناضجة إلا في الثلاثية؛ حيث نجد أن كمال عبد الجواد أول بطل تراجيدي في الرواية المصرية. والمناخ الذي تحياه هذه الشخصيات لا يخرج بصورة عامة عن المناخ التقليدي للملحمة، فالصراع مع قوى الشر الخارجية ليس وليداً للعنة قديمة مضمرة في البناء الذاتي للشخصية، وإنما هو مجموعة القيم التي تحكم الواقع الخارجي. مرة أخرى، المقدمة ملحمية، والنتيجة تراجيدية، فما العمل؟ إن السؤال هو بعينه الذي اضطرني إلى أن أفرد الصفحات الطويلة في مقدمة هذا الفصل لاختيار الأدوات التقليدية في البحث عن التراجيديا والملحمة ودور كل منهما في حياتنا، ومن هنا كانت ضرورتها من ناحية واللجوء إلى من سبقونا في البحث من ناحية أخرى. وكذلك فإن هذا السؤال هو الذي اضطرني إلى هذا العنوان الحائر المضطرب «ملحمة السقوط والانهيار» دون تعسف مع النماذج التي

اخترتها، أو قسرها داخل أبنية نقدية جاهزة. كما أن هذا السؤال هو الذي أجتبت عنه في تناولي لرواية «السراب» إجابة مغايرة عن التي أعطيتها بشأن هذه الرواية في كتابي «أزمة الجنس في القصة العربية»، فالحق أن «السراب» تحتل تفسيراً سيكولوجياً وتفسيراً رمزياً في وقت واحد ... ولقد حاولت أن أقيم بين التفسيرين جسراً في «ملحمة السقوط والانهيار»، وربما أكون قد أخفقت، ولكنني أكاد لا أصدق أن هذه الرواية مجرد «نتوء» في الخط الانسيابي لأعمال نجيب محفوظ. وإنما تؤكد لي أعماله الجديدة أن الجنس كرمز سياسي — فضلاً عن كونه دلالة اجتماعية — يدخل عنصراً هاماً ضمن العناصر المكونة لعالم نجيب محفوظ، ومن هذه الزاوية وحدها تصورت — وقد أكون مخطئاً في تصوري — أن السراب حلقة طبيعية في ملحمة السقوط والانهيار، ليست هي الضياع ولا الاضطهاد، وإنما هي العجز الذي عبرت عنه الشخصية الرئيسية بقولها: «أرى المصريين جميعاً يعيشون في سجن كبير».

ثم تتبعت في الفصل الثالث تطور المنتمي في الواقع المصري وفي أدب نجيب محفوظ منذ كان شبحاً غائماً يمثل دوراً ثانوياً إلى أن أصبح كياناً واقعياً ملموساً تتدرج حياته من البساطة إلى التركيب؛ حيث أصبح منتمياً مأزوماً في إنتاج الفنان الأخير. ولم يكن المنتمي في أعمال نجيب محفوظ جميعها، سواء هذه التي عبرت عنه جنيئاً أو طفلاً أو شاباً ناضجاً يعاني الأزمات والأهوال ... لم يكن إنساناً من لحم ودم بقدر ما كان فكرة مجردة يختبرها الكاتب في أرض الواقع الحي فتتلبس أحياناً بما يشبه الواقع من خطوط وألوان ... ولكنه — المنتمي في أدب نجيب محفوظ — ظل تجريباً ذهنياً، هو نتاج للواقع بلا ريب في تفاعله الجدلي مع تصورات نجيب محفوظ النظرية. وإذا كانت «أولاد حارتنا»، في تقديمها للمنتمي المثال أو المفترض، تعد عملاً تجريبياً مباشراً فإن الأعمال التالية لها لا تخرج عن الإطار التجريدي في صورته غير المباشرة. هذه الصور التي تتلبس الواقع أو تشابهه، ولكنها تختلف عنه وتتمايز ومعه. ولقد أتاح هذا الإطار التجريدي للفنان أن يستعرض كافة الحلول والمشكلات التي صادفته في معمله فنه وهو يختبر قضية المنتمي في مصر المعاصرة. وكان الدين والعلم من أهم الملامح والعلامات التي جسدت هذه القضية، كما كانت الاشتراكية والحرية أبرز الدلائل التي جسّمت الطريق الوعر، طريق الآلام والعذاب، الذي يتعين على هذا المنتمي أن يخوضه. وكان الفصل الثالث «المنتمي بين الدين والعلم والاشتراكية» هو الرحلة الدامية التي قطع فيها أشواطاً لم تكن قد انتهت بعد.

فإذا كان الفصل الأخير — في الطبعة الأولى — عن «رؤيا الثورة الأبدية» كانت القصة القصيرة التي عاد إلى كتابتها نجيب محفوظ بعد انقطاع دام حوالي ربع قرن، هي الخامة

التي أثرت أن أصوغ بها هذه الرؤيا التي أفصحت عن نفسها بكلمات قليلة في نهاية الثلاثية، ثم بعثت من جديد في كامل بهائها في اليوتوبيا الملحمية التي دعاها صاحبها «أولاد حارتنا»، إلى أن تلوثت بأرض الواقع الحي ومشكلاته في «اللص والكلاب» و«السمان والخريف»، ثم قاربت أبعادها الاكتمال الواقعي — على النقيض من الاكتمال النظري في اليوتوبيا الملحمية — بمجموعة «دنيا الله». ولما كانت هذه مجموعة من القصص القصيرة كان لا بد لي من التعرف على تاريخ الفنان مع هذا الشكل الفني. ولأنني لست مقيداً بأصول المنهج التاريخي منذ بدأت كتابي بفصل عن بطل الثلاثية، لم أجد غضاضة أن أختم الفصل بمقارنة تحليلية بين بواكير إنتاج نجيب محفوظ في القصة القصيرة وأواخر هذا الإنتاج. إن «رؤيا الثورة الأبدية» استكمال موضوعي لتطور أزمة المنتمي، والعودة إلى «همس الجنون» ضرورة فنية لا بد من الإحاطة بها للتعرف على طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون إذا تناول الكاتب موضوعه في قالب جديد، قديم.

وفي هذه الفصول الأربعة جميعها لم أتصور قط أنني أعالج قضية فلسفية أو اجتماعية أو سياسية، وإنما كنت أعلم يقيناً أنني أقيم حواراً مع كاتب روائي صاغ أفكاره صياغة فنية، ولا سبيل إلى عزل هذه عن تلك؛ وإنما لا بد من التعرض للفكر من خلال الفن، والفن من خلال الفكر؛ بل وليس الفكر والفن إلا تعميماً لمئات العناصر والعوامل التي شاركت في خلق المستوى الجمالي الذي اختاره الفنان لمخاطبة متلقيه ... فإذا كان «المنتمي» أقرب إلى عناوين القضايا الفكرية، فإنه لم يتخلَّ عن الصياغة الجمالية التي آثرها الفنان، وما على الناقد إلا اكتشافها بوسائلها الخاصة لا بأساليب غريبة عليها تحقق الاقتحام، ولو بالتعسُّف، وتفقد الرؤية النافذة والفهم العميق. إن هذا الكتاب دراسة لقضية الانتماء، نعم، ولكنه دراسة لهذه القضية وقد عبرت عن نفسها جمالياً في أدب نجيب محفوظ الروائي.

(٤) وعندما أضيف اليوم فصلاً جديداً تطورت إليه الأمور تطوراً طبعياً، فإني لا أخرج به عن الإطار المنهجي العام لهذا البحث ... ولقد أصدر نجيب محفوظ بعض الكتب في القصة القصيرة بعد مجموعة «دنيا الله»، ولكنني لم أستعن بها في هذا الفصل الجديد؛ لأنني لم أجد فيها ما يضيف لدراستي لأعماله الروائية ابتداءً من «الطريق» وانتهاءً بـ «ميرامار» ... وذلك باستثناء قصة «تحت المظلة» التي تضع في تقديري «نقطة النهاية» لرحلة عظيمة عاشها نجيب محفوظ وعشناها معه بكل ما انطوت عليه من أشواق وأحزان. (٥) وبعد ... فلا يسعني إلا أن أشكر السادة النقاد: عبد المحسن بدر، وتوفيق حنّا، وإبراهيم فتحي، وعبد الجبار عباس، وكمال حمدي، والمرحوم علي الرقيعي ... وغيرهم

المنتـمي

ممن تناولوا هذا الكتاب بالنقد والتحليل، فأتاحوا لي جميعاً أعمق لحظات مراجعة النفس على ضوء النظرات الموضوعية للغير. وقد أسعدني الحظ أن أتتبع بعد صدور «المنتـمي» الكثير من الدراسات العميقة حول أدب نجيب محفوظ، وقد أصبح الانتماء محورها الغالب، وبخاصة دراسات محمود أمين العالم التي نشرتها «الهلال»، ودراسات أحمد عباس صالح التي نشرتها «الكاتب»، ودراسات رجاء النقاش في «الجمهورية»، فقد أفدت منها جميعاً فوائد لا حصر لها.

غالي شكري

القاهرة، يناير ١٩٦٩م

الفصل الأول

جيل المأساة

«كمال يعكس أزمتي الفكرية وكانت أزمة جيل فيما أعتقد»، «إن أزمة كمال العقلية في الثلاثية كانت أزمة جيلنا كله»، «أنا كمال عبد الجواد في الثلاثية»^١.

إذا كان نجيب محفوظ يقدم لنا هذا الاعتراف الكبير في صوره الثلاث، ألا يحق لنا أن نستكشف أبعاد هذه العلاقة الوثيقة بين الشخصية في الواقع، والشخصية في الفن؟ أليست هذه العلاقة هي التي تضيء لنا جوانب الشخصية الإنسانية للفنان الذي يجسد لنا في أعماله أزمة جيل؛ بل مأساة مجتمع؟

لقد تساءل الكثير فور قراءتهم للجزء الأخير من الثلاثية:
ألا ينبغي أن يكون لها جزء رابع حتى نعرف إلآم انتهت مصائر هذه الشخصيات وتلك الأحداث؟

ويُخيل إليّ أن هذا التساؤل جاء نتيجة لتصوير ما هو المفهوم «التاريخي» للرواية. أي أن الفنان هنا يقوم بعملية تسجيل تاريخي ومسح اجتماعي لإحدى مراحل حياتنا التي تبدأ أثناء الحرب العالمية الأولى، وتنتهي في أواخر الحرب الثانية. ولا شك في أن مؤلف «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكرية» استخدم هذه المرحلة التاريخية كأحد العناصر الأساسية في عمله الفني، ولكنه فيما أرى لم يستهدف تسجيلها قط أو مسحها اجتماعيًا ... وإنما أحس في طبيعتها «إطارًا» يصلح لأن يضم بين معالمه قضية أخرى على جانب من الخطورة؛ بل هي تشكل المحور الرئيسي للبناء الروائي. كذلك أتاحت هذه المرحلة للفنان أن يعبر عن فكرته الخاصة في الزمن كعنصر موضوعي مستقل عن إدراكنا. كما أن هذه

^١ الآداب، يونيو ١٩٦٣م، حوار ٣، آخر ساعة، ١٢/١٢/١٩٦٢م.

الفترة على وجه التحديد أسهمت في صياغة الأزمة التي عرض لها الفنان بشيء من الإسهاب والتفصيل.

أما القضية الخطيرة التي احتواها ذلك الإطار التاريخي المتسع فهي القضية الفكرية التي تجسدت في شخصية كمال عبد الجواد، كواحد من أبناء ذلك الجيل الذي استقبل الحياة في عشرينيات هذا القرن مع نيران الحرب الأولى ولهب ثورتنا الوطنية عام ١٩١٩م. وأما فكرة نجيب محفوظ عن الزمن فإنها مستمدة من النظرية القائلة بحتمية التطور التاريخي. وأما هذه الفترة التي أسهمت في صياغة أزمة كمال عبد الجواد فإنها أكثر فترات تاريخنا الحديث تعبيراً عن مأساة الحرية في المجتمع المصري؛ لذلك كان الفنان صادقاً كل الصدق في اتخاذه من هذه المرحلة نسيجاً فنياً وفكرياً ربما تضمن تفسيراً معيناً للتاريخ أو تسجيلاً لحركة المجتمع، ولكن هذا التفسير أو ذاك التسجيل لم يكن إلا خادماً للقضية الكبرى في الرواية.

والحق أن نجيب محفوظ كان صادقاً كل الصدق مرة أخرى، حين قدم لنا اعترافه بأن الجانب العقلي من شخصية كمال عبد الجواد في الثلاثية يمثل الجانب العقلي من شخصيته هو في الواقع. غير أننا بحاجة لأن نستكشف — كما قلت — طبيعة هذه العلاقة بين الشخصية الفنية والشخصية الواقعية حتى ندرك أبعاد تلك القضية الكبيرة التي يعرض لها، كما ندرك — فيما بعد — المحاور الفكرية والفنية التي تدور حولها بقية أعماله. فنجد محفوظ الذي تبلور لنا في شخصية كمال عبد الجواد هو بعينه الذي قدم لنا الشيء الكثير، قبل وبعد الثلاثية.

غير أن نجيب محفوظ لم يكن رائداً في أدب الاعتراف الروائي، فقد سبقه معظم رواد القصة على نحو من الأنحاء: توفيق الحكيم في «عودة الروح»، وطه حسين في «الأيام»، والعقاد في «سارة»، والمازني في «إبراهيم الكاتب» ... وغيرهم. إلا أن هذه الأعمال الرائدة جميعها لم تتضمن قضايا فكرية ترتفع بها من مجرد المحاولة الروائية أو تشخيص إحدى العلل الاجتماعية أو استعراض الحياة الشخصية الموهلة في الذاتية والتفرد ... إلى أن تكون تجسيداً لأزمة جيل كامل، أو مأساة مجتمع. ومن هنا تكون إضافة نجيب محفوظ ذات أهمية بالغة؛ فقد أفاد بلا ريب من المحاولات السابقة عليه؛ تعلم منهم جميعاً الأصول الفنية للرواية، والتحليل النفسي والاجتماعي، والشجاعة في تعرية الذات ... ثم أضاف بعد ذلك كله روعة القضية الفكرية حين أصبح المحور الحقيقي للعمل الفني، ويصبح كل شيء عداها خادماً لها.

ومن جاني أعتقد أن أدب القضايا الفكرية هو المستوى الأعمق بين مختلف ألوان الأدب واتجاهاته وعصوره؛ إلا أن الآداب الأوروبية في القرن العشرين تنحاز بصورة واضحة إلى جانب التركيز على أزمات الفكر المعاصر. ولكن التراث الحضاري الضخم الذي يحمله المفكر أو الفنان الأوروبي في عقله ووجدانه، لا يُلجئه إلى الأشكال البسيطة في التعبير الجمالي؛ لأن قارئه تمثّل عديداً من الخبرات والمذاهب. ومن ثم يصوغ الأديب الأوروبي تجربته في أطر تناسب المستوى الحضاري العام الذي بلغ شوطاً من التعقيد. وقلما نجد روائياً في أوروبا يستخدم الشكل الاستعراضي في أدب الاعتراف للتعبير عن إحدى القضايا الفكرية أو الأزمات الروحية. وإذا كان معظم النقاد يعدون رواية «دروب الحرية» تعبيراً مباشراً عن سارتر ... فإن سارتر لم يكن معبراً في ثلاثيته عن أزمة شخصية فحسب؛ بل عن جيل ومجتمع وحضارة. وبالرغم من ذلك فهو لم يلجأ إلى التبسيط «المركز أحياناً» إلا في الجزء الأول «سن الرشد»؛ أما في الجزء الثاني والثالث فإنه لم يستطع أن يتجنب التكتيف والتعقيد.

وسوف تفيدنا المقارنة كثيراً بين ثلاثيتي سارتر ونجيب محفوظ، من عدة زوايا. إلا أن ما أثرته حتى الآن بصدد الشكل الفني أقصد به أن أؤكد على ما أراه حقيقة جديرة بالاعتبار. وهي أن اختيار نجيب محفوظ للشكل «التاريخي» في الثلاثية يتناسب أولاً مع المستوى الحضاري العام للقارئ العربي، فيقدم له الفنان هذا الإطار الذي قد لا يصدمه. ويقدم له في نفس الوقت قضية فكرية ربما صدمته ... ولكن بعد أن يكون الإطار التاريخي للتجربة أعده الإعداد النفسي الكافي لتلقيها، ومن هنا يتم التفاعل بين القارئ والكاتب، وتحدث الإضافة المرجوة. والدليل على ذلك أن نجيب محفوظ لم يكن بحاجة إلى هذا الإطار وهو يقدم «أولاد حارتنا» أو «اللس والكلاب» أو «السمان والحريف»؛ لأنه يعي أن قارئه أصبح مُهيئاً لاستقبال هذه التجارب والأزمات والقضايا.

كيف يكون الفنان إذن في مستوى العصر؟ لا تتم المعاصرة بالنسبة للفنان العربي حين يستورد أحدث منجزات التكنولوجيا الغربي؛ بل عندما يستطيع أن يوائم بين الإطار الحضاري لمجتمعه من خلال مرحلته التاريخية، وبين أخطر الهموم البشرية إلى يعاينها الإنسان في كل مكان من عالمنا، أي أن التفاعل الحي العميق بين مختلف عناصر التجربة الفنية هو الذي يعطى للعمل الأدبي الناضج صفاته المحلية وخصائصه الإنسانية على السواء. ويرتفع الفنان إلى مستوى العصر إذا لم يختلّ التوازن بين هذه وتلك اختلالاً تنتفي معه سماتنا الخاصة أو السمات الجوهرية في العصر.

لهذه الأسباب، سوف أستعين بالمقارنة بين ثُلَاثَيْ سارتر ومحفوظ ... ذلك أن الكاتبين يجسدان بالتعبير الفني مرحلتين حضاريتين مختلفتين كيفياً، ومع ذلك فهما، معاً، في مستوى عصرهما الذي طبعهما ببعض الصفات المشتركة، وإن لم يخفَ في نفس اللحظة أنه عصر متعدد الأبعاد بحيث ينعكس على المجتمعات المختلفة في صور حضارية متنوعة.

ما هي طبيعة المرحلة الحضارية التي يجتازها الغرب؟ إن تحليل ما يشوب الوجدان الإنساني بالأشئ على ضوء ما يسمونه بانتهاء الحضارة الأوروبية هو تحليل خاطئ إلى حد كبير. كذلك القول بأن الإحساس بعبثية الوجود الإنساني هو النتاج النفسي لفترة ما بين الحربين، هو قول خاطئ إلى حد كبير أيضاً. ذلك أنني لا أرى الحضارة الأوروبية في صورتها الإمبريالية فحسب؛ فالاشتراكية هي من صلب هذه الحضارة من ناحية، كما أن الجانب الإمبريالي من الحضارة في أوروبا الغربية لا يمثل بقية الجوانب المشرقة. أما الشعور بلامعقولية الكون والعالم فقد عرفه الإنسان منذ العصور الأولى، وعبرت عنه آدابه وفنونه أصدق تعبير ... فما الجديد إذن؟

يخيل إليّ أن آمال الإنسان الغربي في حضارته العظيمة قد فوجئت بأن ما بناه في عدة قرون مضت بدأ يتحطم على صخرة ضخمة من صنع هذه الحضارة نفسها، إذ كانت الفاشية والنازية تتويجاً رهيباً للنظام الرأسمالي الذي كانت الديمقراطية من دعائمه الأساسية فأضحت الدكتاتورية العسكرية من أبرز معالمه، أي أن الإصابة الأولى لوجدان الإنسان في الغرب استهدفت أكبر مكاسبه وآماله في الحرية والديمقراطية. ثم كان التقدم العلمي المذهل الذي لم يستطع في ظل أنظمة الاحتكار الإمبريالي أن يساهم في حل مشكلات المجتمع، فضلاً عن عجزه في حل طلائع الوجود.

لذلك كان الإحساس بالغربة هو نقطة الانطلاق الأولى لأجيال المثقفين في الغرب منذ إرهابات الحرب الأولى إلى وقتنا هذا ... فالقيم من حولهم لا تكفل لهم الأمن والطمأنينة؛ بل تزيدهم عذاباً إذا أطلوا برءوسهم ناحية الشرق؛ حيث تزداد قلوبهم هلعاً من مصير الحرية قضية القضايا في حياتهم، ولهذا كان إحساسهم بالعبث مضاعفاً بالنسبة لإحساس الأجيال الماضية. فالتقدم العلمي الضخم كاد يجزم بأن أسرار الوجود تخرج عن دائرة نفوذه، والتقدم الاجتماعي كاد يصبح مقصوراً على فئات قليلة. وعمت الفوضى الفكرية والنفسية جميع الأفئدة والنوازع. إلا أن موقف المثقف الغربي إزاء الأزمة لم يكن موقفاً موحدًا، فقد كان رد الفعل عند البعض هو المزيد من الانتماء إلى القيم، أي المزيد من

الثورية. أما البعض الآخر فقد رفض القيم نهائياً لا لأنها فشلت في حماية مكاسبه؛ بل لأنها أصبحت حائلاً بينه وبين تحقيقه الذاتي للحرية فكان اللانتماء — أي رفض القيم — هو التوحد مع الذات والاغتراب عن العالم، وتأكيد الحرية للوجود الفردي الخاص. وكان هناك فريق ثالث رفض القيم في البداية ما دام الوجود يؤكد عبثيته أكثر من أي وقت مضى، ولكنه رفض في نفس الوقت أن يعيش في قمقم أنانيته الفردية، فاختار التمرد سبيلاً إلى تجاوز نفسه نحو الآخرين.

ومعنى ذلك أن الغرب قد عرف أنماطاً ثلاثة رئيسية في التعبير عن أزمته الفكرية وهم: المنتمي، واللامنتمي، والمتمرد. وأضحت الغلبة لهذه العناوين في سوق القراءة؛ لأن معركة الإنسان المعاصر في الغرب لم تخرج قط عن كونها معركة مع القيم. كانت القيم هي المحك الأصيل لانتماء الفرد أو لانتمائته أو تمرده. وكانت القيم هي الحصيلة الحضارية لأزهى عصور البشرية من العصر اليوناني القديم إلى عصر النهضة إلى عصر التنوير إلى عصر الثورات إلى العصر الحديث. أي أن هذه القيم لم تكن أسيرة عصر متخلف من بداوة الظلمات؛ بل هي العصاراة النقية الخالصة لتطورات الفكر البشري. ومعنى ذلك أن القيمة «الإنسانية» في هذه الحال ليست هي القيمة الدينية أو القيمة الاجتماعية أو القيمة التاريخية... وإنما هي الخلاصة المركزة لمجموعة المبادئ التي خبّرتها البشرية عبر التاريخ بما أضيف إليها من علم وما حذف منها من عواطف بدائية وأساطير. ولقد تعارفت الإنسانية في كل مكان على تسمية هذه المجموعة من القيم بالاشتراكية.

والاشتراكية في أحدث صورها ليست قيمة إنسانية بالمعنى الأخلاقي القديم؛ لأنها بناء فلسفي وعلم. ومن ثم يتحدد موقف المثقف الغربي المعاصر من القيم على ضوء موقفه من الاشتراكية كبناء نظري ومنطق علمي محدد؛ ذلك أن هزيمة الفكر النازي والفاشستي لم تكن هزيمة عسكرية أو سياسية بقدر ما كانت إعلاناً حاسماً عن إفلاس الأيديولوجية البرجوازية إفلاساً روحياً بعيد المدى. فلم تكن ثمة قيم إنسانية يتعاطف معها الجوهر الإنساني حتى يمكن بقاؤها؛ وإنما كان ثمة تناقض واضح بين الجذور الفكرية للنازية والفاشية وبين سلوكها العملي. أما جذورها الفكرية فتستمدّها من الإيمان المطلق بالفرد والقوة بينما هي تستغل — عملياً — صفة القوة في الفرد لتسحقه.

ولعل الغرب المعاصر يعي جيداً أن التاريخ لم يعرف عدواً للحرية والديمقراطية كما عرف النازي والفاشيست. ولهذا لم توجد أزمة روحية بينه وبين الهتلرية؛ وإنما كانت حرباً عالمية مسلحةً تضافرت فيها قوى الاشتراكية والديمقراطية الغربية، على السواء. ولم تعد

النازية أو الفاشية عنواناً لأية قيمة إنسانية يتخذ منها المثقف الغربي أي موقف انتمائي؛ بل أصبح الانتماء مرادفاً للثورية. ولا يعني ذلك مطلقاً، أن الانتماء إلى اليمين الأوروبي أصبح شيئاً لا معنى له؛ فما تزال منظمات اليمين في غاية النشاط السياسي، ولكنها تعاني حقاً أزمة فكرية حادة لا تدع المنتمين إليها سياسياً، يشعرون بالحصانة الأيديولوجية التي تقيهم شر الهزات العنيفة.

ولذلك كان الانتماء الحقيقي في الغرب هو الانتماء إلى اليسار في البناء النظري المتكامل والتنظيم السياسي المعبر عن هذا البناء. ولذلك أيضاً لا يعيش المنتمي اليساري في أزمة روحية؛ بل هو يحقق وجوده كاملاً في ظل التقاليد الديمقراطية العميقة الجذور في تربة الحضارة الغربية؛ أما اللانتمني الأوروبي فهو بطل العصر في الغرب؛ لأنه شخصية منقسمة على ذاتها، يرغب بشدة في الانتماء ولكنه لا يستطيع، على النقيض من المتمرّد الذي لا يتورط في الانتماء إلى أبنية نظرية أو تنظيمية، ومع هذا لا يتوقف لحظة عن المشاركة في الأحداث التي تتجاوز مصيره الفردي الخاص إلى مصائر الآخرين. اللانتمني في الغرب هو بطل العصر لأنه النمط الروحي الأكثر تأزماً من غيره، فقد كان رد الفعل للفاشية والنازية عنده أن يتبلور معنى الحرية في قوقعة فردية لا تتجاوز الذات كحصن أخير من كافة أشكال الطغيان. وكان السياج الفكري الذي يحيط هذا الحصن هو رفض القيم في مختلف صورها مهما كانت وعود هذه القيم للإنسانية؛ فليس هناك شيء حقيقي وآخر غير حقيقي على الإطلاق. أي أن أزمة اللانتمني الغربي مع القيم هي في جوهرها أزمته البناء الشمولي في الماركسية وتطبيقاتها العملية، فبالرغم من أنه يحس إحساساً عميقاً بأن الشيوعية يمكنها أن تصنع شيئاً من أجل الخير العام؛ إلا أن موقفه الأصيل من الحرية، كرد فعل للنازية والفاشية، أصابه بسوء الظن من كافة الأطر والقوالب التي قد تضحي بالفرد في سبيل الجماعة أو في سبيل فرد آخر أكثر امتيازاً. أقول إن هذا الموقف من جانب اللانتمني الغربي إزاء الماركسية كان رد فعل نفسي أكثر منه أي شيء آخر.

وسوف ندرس هذا النموذج في «دروب الحرية» بمقابلته بنموذج مختلف في «بين القصرين» يتشابهان في بعض السمات ويفترقان في بعضها الآخر. فبينما كانت الحرية هي أزمة اللانتمني في الغرب، نجدتها هي بعينها مصدر أزمة المنتمي العربي في مصر؛ ذلك أن الشرق العربي في المرحلة الحضارية الراهنة لا يعيش في ذروة الحضارة العربية في عصر عطائها العظيم؛ وإنما نحن نرث بقايا أبشع عصور التخلف، ونعيش في ظل حضارة ليست من صلبنا. ففي الوقت الذي وصلت فيه أوروبا إلى مرحلة عالية من التقدم، هيأت

لها أنظمتها الاقتصادية والاجتماعية الوافدة، مع اتساع مقدراتها على الإنتاج والاستغلال؛ هيأت لها أن تسيطر على الشرق العربي آجالاً طويلة ... تضافرت فيها هذه السيطرة مع وحشية أكثر النظم رجعية في أن تتخلف بنا عشرات السنين عن ركب الحضارة الإنسانية التي أرسدت قواعدها في الغرب منذ عصر التنوير والاكتشافات العلمية.

وكان من نتيجة ذلك التحالف التاريخي بين الاستعمار الأجنبي والرجعية المحلية أن تمزق تاريخنا وتراثنا الحضاري تمزيقاً رهيباً، فتعرضت بعض حلقاته للبتر والأخرى للتزييف ... وأضيفت عناصر غير أصيلة لا ترتبط بحضارتنا بأي وشيجة أو اتصال. ولم يتم التفاعل بيننا وبين العالم في مناخ صحي يسمح بالازدهار، فأخضعت التفاعلات بيننا وبين الخارج لظروف يتحكم فيها الهوى أكثر من العقل المفتوح على كافة النواذ ... وبينما كان العالم يتجاوز بخطى هائلة أنظمة العبودية الاجتماعية والاقتصادية إلى أنظمة أكثر تقدماً، ظللنا نحن نرسف في أغلال العلاقات الإقطاعية والعبودية والقيم البدوية والرعية والتقاليد الراسخة في معاداة الديمقراطية. ولهذا لم يكن بُد أمام المثقف العربي الحديث من اتخاذ الانتماء قدراً تاريخياً لحياته الروحية والاجتماعية على السواء، فقد كانت تجربتنا الرئيسية معركة مع التخلف الحضاري المرعب والتقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم ... على النقيض من تجربة المثقف الغربي الذي عرف المكاسب الديمقراطية في وقت مبكر، وعندما أقبلت النازية والفاشية تهدد هذه المكاسب. كانت تجربته الرئيسية معركة مع طغيان الأنظمة الشمولية التي تتيح له أن يتخذ موقف اللانتماء كرد فعل نفسي مريّر على ضراوة الانسحاق المذل الذي تعرض له في حربين عالميتين. أما نحن العرب فقد كانت أمامنا مهام جسيمة قبل أن نصل إلى ذلك المستوى الحضاري الذي أنبت اللانتماء. كانت أمامنا جبال من المسؤولية إزاء أنفسنا حتى ننعتق من براثن الرجعية العفنة والاستعمار الرهيب. كان الانتماء هو السبيل الوحيد لكي نحقق وجودنا كاملاً، لكي نؤكد حريتنا السلبية. لهذا لم تلد حضارتنا قط نموذج «اللانتماء» ... وإنما كانت هناك نماذج أخرى إلى جانب المنتمي سوف أعرض لها بالحديث المفصل فيما بعد، غاية ما يمكن أن أقوله بصدد هذه النماذج الآن، إنها لم تكن تحقق وجودها، لأنها كانت تعاني أساساً من ازدواج الشخصية. الأمر الذي لم يصادفه المنتمي بالرغم من أنه هو الذي يمثل بطولة العصر في مرحلتنا الحضارية الراهنة ... ذلك هو النموذج الوحيد الذي يعاني من انفصام الشخصية (لا ازدواجها)، فهو أنه ليس منتمياً حراً يعيش في أوج حضارة مكتملة؛ بل هو منتم مأزوم ... ومصدر أزمته مشكلة الحرية. والحرية في بلادنا لها معنى خاص، والمنتمي نفسه له

معايير مختلفة عن مثيله في أوروبا ... أكثر من ذلك أنه يشترك مع اللامنتمي الغربي في كثير من الأشياء؛ لأن الأساس في أزمتهما وبطولتهما يبدو كما لو كان أساساً واحداً. والواقع أنه ليس كذلك، غير أن بعض عناصره متشابهة مع الآخر، وهذا لا ينفي أنهما نقيضان؛ فالمنتمي العربي في مصر يرغب بشدة في اللانتماء، ولكنه لا يستطيع. ذلك أن الحصيلة الحضارية للمنتمي واللامنتمي الغربيين كليهما تمنح أياً منهما قدرًا من الحرية، له رصيد تاريخي من المكاسب الديمقراطية؛ أما الحصيلة الحضارية للمنتمي العربي في مصر فهي خواء من أية مكاسب ديمقراطية. والسبب، فيما أعتقد، هو أن حركة التاريخ في أوروبا قد مضت في مسار مختلف عن حركة التاريخ المصري؛ بحيث إن موجة الثورات العلمية والاقتصادية والصناعية التي اجتاحت أوروبا خلال المائتي سنة الأخيرة أضافت إلى تكوين الإنسان الأوروبي روحًا جديدة، هي روح الخالق لحضارة جديدة، ولمجموعة من القيم الجديدة، وهي أيضًا روح الحارس لهذه الحضارة، ولتلك القيم. المنتمي العربي المعاصر يعيش في ظل الحضارة الأوروبية أو في «ريف» هذه الحضارة كأرفع مستوى بلغته الإنسانية المعاصرة. هو يعيش دور المستهلك لا دور المنتج؛ لذلك يحيا المنتمي في بلادنا أزمة المسافة الخطيرة بيننا وبين أوروبا بين منطقنا العقلي وسلوكنا العملي، بين الداخل والخارج في كياننا الروحي. إنه يعاني انفصام الشخصية، فيحيا بطولة تراجيدية. سئل نجيب محفوظ سؤالاً مباشرًا: هل تعتقد أن كمال عبد الجواد يمثل شخصية اللامنتمي كما يذهب بعض النقاد، أم أنه ينتمي إلى عقيدة فكرية حددتها اهتماماته التي ذكرتها في الرواية، وإن تم ذلك في إطار من السلبية؟ وبمعنى آخر ما هي مأساة كمال في نظرك: الانتماء، أم اللانتماء، أم شيء آخر؟

فأجاب: «ربما كان كمال لا منتمياً، ولكنه لا منتمٍ من نوع خاص؛ إذ إنه نزع إلى الانتماء بشكل واضح وإنساني، وإن يكن غير محدد المعالم»^٢ ... هذه الإجابة قاطعة بارتياح نجيب محفوظ فيما ذهب إليه بعض النقاد — كالدكتور علي الراعي — من أن كمال عبد الجواد هو مثال اللامنتمي المصري. ويعود هذا الارتياح في رأيي إلى عاملين:

أولهما: أن المنتمي العربي في مصر ليس نموذجاً مطابقاً للمنتمي الغربي، فالانتماء في الغرب هو الارتباط المنظم بحزب سياسي يخضع لنظرية متكاملة في الفلسفة والاقتصاد

^٢ حوار، العدد الثالث، مارس وأبريل، ١٩٦٣م.

والسياسة والمجتمع. والانتماء في الشرق العربي لا يتطلب هذه الدرجة من الارتباط والتنظيم؛ إذ يكفي المنتمي عندنا الالتفاف حول إحدى النظريات الفكرية أو التعاطف مع أحد الأبنية العقائدية حتى يصبح منتمياً إلى اليمين أو اليسار؛ ذلك أن التخلف الحضاري الرهيب يتيح للمثقف العربي درجات متفاوتة من الانتماء تبدأ بالتعاطف النظري وتنتهي عند الارتباط العملي. ويخلق هذا التخلف أيضاً حالة الانتماء إلى اليمين؛ لأن اليمين هنا يستند على جذر نظرية متكاملة أو قريبة من التكامل، ومؤسسات دينية واجتماعية وسياسية تمنحه الأمان والطمأنينة التي يفتقر إليها اليميني الغربي.

العامل الثاني: الذي يبرر ارتياب نجيب محفوظ في أن يكون كمال عبد الجواد مثلاً للمنتمي، هو أن المنتمي في بلادنا لا يتمتع، كما قلت، بأية مكاسب ديمقراطية؛ ولذلك فهو منتمٍ مأزوم لا يعيش في ظروف طبيعية، وبالتالي لا يمكن صياغته في القوالب المحددة الحاسمة للانتماء في أوروبا. إنه في ظل التقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم لا يتمثل أحدث وأنضج المقومات الفكرية المعاصرة لاتجاهه؛ لهذا يفتح اليسار العربي كلتا ذراعيه لمختلف درجات الانتماء الفكرية والعملية التي ربما يُعد بعضها يمينياً في الغرب.

أي إن محاولة تصنيف شخصية كمال عبد الجواد في اتجاه اللامنتمين الغربيين محاولة خاطئة من الأساس؛ إذ إن اللامنتمي نبت طبيعي في الحضارة الغربية وحدها، ولأن الانتماء في شرقنا العربي هو قدر أجيال المرحلة الحضارية الراهنة؛ أما رغبة كمال الشديدة في اللانتماء فتدخل في طبيعة المنتمي المأزوم في بلادنا كجزء من بطولته التراجيدية، فليس لنا أن نقول: هذا هو كمال يحس بعبث الوجود الإنساني وذاك هو ماتيو في ثلاثية سارتر يحس بنفس الشاعر؛ وإنما يحق لنا أن نسأل ما هو الدافع الأساسي لرفض الحياة عند كليهما؟ ولماذا كانت تحل بماتيو رغبة شديدة في الانتماء على النقيض من كمال؟ ... كذلك ليس لنا أن نقول: هذا هو كمال لم يرتبط بأي تنظيم سياسي، وذاك هو ماتيو لم يصنع نفس الشيء؛ وإنما يحق لنا أن نسأل: ألم ينحز كمال عبد الجواد إلى اتجاه أيديولوجي بعينه؟ ولماذا ردد مراراً: نحن جيل الأزمة، نحن جيل كُلَّتْ أيامُه بالسواد؟

إن شخصية كمال عبد الجواد هي الدافع الأساسي الذي جعلني أأخذ من نجيب محفوظ مثلاً لدراسة أزمة المنتمي العربي في مصر، كما أن شخصية ماتيو هي التي دفعتني لاتخاذ سارتر مثلاً لأزمة اللامنتمي الغربي في أوروبا.

ذلك أن الشخصيتين الفئيتين كليهما كانتا تجسيدا عميقاً للأزمة الشخصية الخافقة بين أضلع الكاتبين؛ فالحق أن سارتر جعل من الحرية جوهرًا لكافة المشكلات والقضايا

التي أثارها في فلسفته؛ بل إن ريادته للعديد من التساؤلات المطروحة من جانب الاتجاه الوجودي تدع من المطابقة بين موقفه الفلسفي وموقفه السلوكي وموقفه الروائي أمراً يسير المنال ... فليس أمراً صعباً أن نتعلم من تاريخ الفكر الغربي الحديث أن الوجودية كانت أكثر الأصداء الفكرية لمرحلة الهزيمة تعبيراً عن أزمة الإنسان الغربي المعاصر بشكل عام، وعن جيل الهزيمة بشكل خاص. من اليسير أيضاً أن نتعرف على سارتر كواحد من أبناء هذا الجيل اللامنتمي من مثقفي أوروبا فيما بين الحربين. وبالرغم من أن الكثير من الأعمال الروائية والفكرية لأبناء هذا الجيل جسدت هزيمتهم تجسيدا عميقاً، فإن أحداً — غير سارتر — لم يجرؤ على استعراض أزمته الشخصية كتعبير عن أزمة جيل وهزيمته؛ بل كتعبير عن مرحلة حضارية كاملة.

ولا يختلف الأمر بالنسبة لنجيب محفوظ من حيث دلالاته على عصرنا، فقد كانت معظم التيارات الفكرية التي عاصرها شبابه «مستوردة» من الخارج، وكلها شيء جديد للغاية على جيل الأزمة الذي شب في جحيم التخلّف الحضاري المرعب، والتقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم، جحيم التحالف الرهيب بين السيطرة الأجنبية والطغيان الرجعي، جحيم الزيف والافتعال والبتّر في حضارة لم يبقَ من نضارتها شيء. من الطبيعي إذن أن يغلب على شباب ذلك الجيل الشكُّ والرفض والقلق؛ فهو لم يخبر هذه الأفكار القادمة من وراء البحار خبرة الصانع لها، والخالق لقيمتها، وهو لم يرَ في تراثه الممزق ما يمسك الرmq ويشد الأزر في معركته الخطيرة. أجل، كان هذا الجيل المعذب يحس بأنه ولد مرتبطاً بمصير مجتمعه وشعبه وحضارته، ولكن هذا الارتباط ظل مفتقراً إلى البوصلة الموجهة لخطوات الطريق. لقد فتح عينيه على موائد لم يشارك في إعدادها، فاقتضى الصدق الكامل مع النفس ألا يغتر وينحاز إلى واحدة منها بغير تجربة وتفاعل عميقين، كما اقتضى الصدق الكامل مع النفس أن ينحاز إلى قضية هذا المجتمع، وهذا الشعب، وهذه الحضارة. ولعل المطالعة السريعة لكتابات نجيب محفوظ في ثلاثينيات هذا القرن بالمجلة الجديدة تكشف بوضوح عن طبيعة هذه الأزمة وتحدد بدايتها، فنحن نقرأ له أبحاثاً في الفلسفة ليست في واقع الأمر أبحاثاً بالمعنى العلمي الدقيق؛ بل هي أقرب إلى استعراض التيارات الفلسفية الكبرى من وجهات نظر مختلفة لا ينتهي منها كاتبها إلى موقف معين أو رأي خاص، ولكنه إذا تحدث عن جيل الرواد (سلامة موسى، طه حسين، العقاد) فإننا نستشف منه بغير صعوبة أنه يقف إلى جانب التقدم والعدل الاجتماعي؛ بل هو يصارحنا في عدد أكتوبر من المجلة الجديدة عام ١٩٣٠م في مقال تحت عنوان «احتضار معتقدات وتولد

معتقدات» بأنه: «لو أننا أردنا أن نتنبأ بالمذهب الذي سوف يكون له الفوز من بين المذاهب لقلنا — أو لأحببنا أن نقول — بأنه مذهب الاشتراكية.» ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ أحس بتلك المسافة الضبابية التي تفصل بين انتمائه إلى قضية الحضارة التي يعيشها، وبين البوصلة الفكرية لهذا الانتماء، ومن هنا كان البون الشاسع بين إيمانه الاجتماعي وميله السياسي وبين شكه الفلسفي واللاتحد في تكوينه الفكري. ولن نجد روائياً مصرياً أحس بوطأة هذا التناقض الحاد، ثم جسده في اعتراف فني كبير إلا نجيب محفوظ في ثلثيته؛ حيث انعكست أزمتة الفكرية المعبرة عن أزمة جيله وحضارته في شخصية كمال عبد الجواد التي ربما كانت الإعلان الحقيقي عن ميلاد البطل التراجيدي في الرواية المصرية — على المستوى الفني — كما كانت ميثاقاً حضارياً عن أزمة جيل مأساة الحرية في بلادنا على المستوى الفكري والسياسي والاجتماعي.

وأعود مضطراً إلى مشكلة الصياغة الجمالية للتجربة الفكرية بين ثُلَاثِيَّي سارتر ومحفوظ فأكرر أن سارتر بدأ روايته والبطل في أتون الأزمة ... أما نجيب فقد توسّل بالمنهج التاريخي إلى حماية تجربته من صدود القارئ وإعراضه، فراح يفصل له الجذور العميقة للمأساة حتى تظل حرارة الاقتناع مصاحبة للقارئ إلى النهاية، فلا يكف عن التساؤل بعدئذٍ، بالإضافة إلى التفاعل الخصب الخلّاق؛ لهذا يبدأ من طفولة كمال التي استُخدمت في «بين القصرين» لمجرد أن تكون الكاميرا المتحررة من قيود الزمان والمكان في التقاط الجزئيات التي لا تتاح مشاهدتها للكبار من الرجال أو النساء، والتي قد تضيء بتلك المقدمة البانورامية أبعاد القضية الرئيسية الوافدة مع «قصر الشوق» و«السكرية». ثمة بذور غرستها أحداث بين القصرين في تكوين كمال الطفل أخذت تنمو وتترعرع في شبابه وأسهمت بصورة أو بأخرى في نضج مأساته. فالمواقف الأساسية البارزة على جبين هذه المأساة تتألق جذورها في مواقف صغيرة رافقت طفولة كمال: موقفه من الدين، والزواج، والثورة الوطنية ... إلى بقية هذه القائمة المليئة بنبوءات الغد. كمال هذا يرى إحدى الصور المعلقة في إعلان ملون لامرأة مضطجعة على ديوان وبين شفّتيها القرمزيتين سيجارة يتطاير منها خيط دخان متعرج معتمدة بساعدها على حافة نافذة يلوح وراء ستارتها المنحسرة منظر يجمع بين حقل نخيل ومجرى من مجريات النيل. فماذا فعلت به هذه الصورة في خياله الغض؟ راح يحلم بأنه يقاسمها حياتها الرغيدة في وادٍ أخضر أو أنه يعبر بها أحد الأنهار بزورق كالطيف وهو يجلس بين يديها مشدوداً بخيط غير مرئي إلى عينيها الساحرتين. هذا الحلم الرومانسي الذي يقتحم يقظة كمال يومئذٍ بالمناخ

الروحي الذي يعيش فيه الطفل، المناخ الذي يجمع في طبيعته تناقضاً هائلاً بين القيم التقليدية في ظل الإقطاع والعلاقات الاجتماعية الجديدة القادمة مع البرجوازية، فتتولد الشرارة الرومانسية وتلفح بوجهها الوجدانات الموغلة في الرهافة والحساسية. ولقد تميز كمال منذ طفولته بالخيال الجامح فكان يخلق الأحداث اختلاقاً ليرويها بأسلوب حار يشي بالصدق والانفعال، وكأنه يود أن يباري أخاه الأكبر «يس» فيما يردده من أشعار أو يحكيه له من قصص، وأمه التي شحنت خلايا دمه بأساطير لا حصر لها عن الجان والشياطين ومن إليهم ... حتى إن هيامه بسيدنا الحسين لم يكن نتيجة دروس الدين؛ بل هو قد بلغ ذروته من خلال الجو الأسطوري «وكم وقف حيال الضريح حاملاً مفكراً، يود لو ينفذ ببصره إلى الأعماق ليطلع على الوجه الجميل الذي أكدت له أمه أنه قاوم غير الدهر بسرهِ الإلهي فاحتفظ بنصارتِهِ ورونقه، حيث يضيء ظلمة المثوى بنور عُرتِهِ». وكثيراً ما تمنى أن ينسأه أبوابه في المسجد فيلنقي سراً بالحسين ويفضي إليه بمتاعبه من تصور العفاريات والامتحانات التي تلاحقه، وأن يمد في عمر أمه إلى ما لا نهاية، وأن يغير من طبع أبيه، وأن يدخله هو وجميع أفراد أسرته الجنة بغير حساب. وإلى جانب الخيال الرومانسي بشأن الجنس الآخر والجو الأسطوري بشأن الحسين، كان هناك موقفه من الأب العملاق أحمد عبد الجواد الذي كفل له الفنان صفحات الجزء الأول من ثلاثيته؛ لكي يتضح دوره الخطير في نشأة ابنه كمال الذي كان يرتعد فرقاً من أبيه ولا يتصور أنه يخاف العفريت لو طلع له وزعق فيه. وليس الخوف وحده الذي يشعر به نحو أبيه؛ فإجلاله له لم يكن دون خوفه منه، كان يعجب بمظهره العظيم القوي، ومهابته التي تعنو لها الهام، وأناقته ملبسه وما يعتقده فيه من قدرة على كل شيء، ولعل حديث الأم عن سيدها هو الذي هوّله عنده فلم يتصور أنه يوجد في الدنيا رجل يضارعه في قوته أو جلاله أو ثروته، ومع ذلك لم يقتنع كمال الطفل يوماً أنه يستطيع أن يخضع لأبيه بلا تردد، إذن لقضى أيامه بغير لعب ولهو، فكان يختلس بعض الوقت من وراء ظهر الأب حتى لا يعيش عمره مكتوف اليدين. على أنه سأل أمه يوماً: أيخاف أبي الله؟ فتولتها الدهشة، ولكنه أردف «لا أتصور أن أبي يخاف شيئاً». والحق أن أحمد عبد الجواد كان يمثل في أحد وجوهه صورة «الله» القادر على كل شيء في ذهن كمال على الأقل، فهو لم ير في سلوكه مع إخوته أو مع أمه إلا ما يؤكد له أن سلطان هذا الرجل بلا حدود. وقد كان لفكرة الأب هذه دور هام في تطور كمال العقلي والروحي.

وتساءل كمال منذ طفولته عن الزواج لماذا كان مصير كل حي؟ ولم يكن يعي من الزواج سوى أنه يخطف شقيقتيه عائشة وخديجة إلى بيت آخر، وأنه يحول بينه وبين قضاء

الليل في حضن الأم. كان يحس بأن العلاقة بين الأم — الوديعة الرقيقة الهادئة — وبين الأب القادر على كل شيء، لا يمكن تفسيرها ببساطة. غير أن التساؤل الجدير بالأولية في حياة كمال هو: كيف أمكن أن يقع لها هذا الحادث بعد تبركها بزيارة الحسين، إذ انتهزت الأم فرصة رحيل الأب إلى مهمة خارج القاهرة، وخرجت من البيت في زيارة لحبيبها الحسين، ولكن الفنان الذي أثر أن يصور أحمد عبد الجواد في صورة الله، أثر أيضاً أن تصطدم أمينة بإحدى العربات أثناء خروجها من المسجد فما كان من الزوج الأب الإله إلا أن طردها إلى منزل أهلها بعد أن تم شفاؤها. إن تساؤل كمال حول كيفية وقوع هذا الحادث بالرغم من الحسين له مغزاه الفكري ... فسوف يجره إلى مجموعة أخرى من التساؤلات المتشابكة ببعضها البعض، تؤدي فيما بينها إلى صياغة علامة استفهام كبيرة لا تفارق عيني كمال، وهو يحمل في الكون كله.

وتفتحت عينا كمال الطفل أول ما تفتحت على أحداث الثورة الوطنية ... فتلقى صداها في البيت والشارع والمدرسة جميعاً؛ رأى أخاه فهمي من الشباب الثوري المتحمس الذي يلقي بنفسه في خضم المظاهرات دون خوف أو وجل، وصاح كمال في وجه أمه ذات يوم: «مدرس العربي قال لنا بالأمس إن الأمم تستقل بعزائم أبنائها» ... فهتفت الأم ساخطة: «لعله قصد بخطابه كبار التلاميذ، ألم تحدثني يوماً عن تلاميذ قد طرت شواربهم؟» فتساءل كمال بسذاجة: «وأخي فهمي أليس تلميذاً كبيراً؟»

ولم يكن يدري أنه بهذا التعليق الساذج يضرم نيران الثورة بين جوانح فهمي. وكثيراً ما هفا خياله بين جدران الفصل بالمدرسة إلى أولئك المضربين بدھشة واستطلاع، كثيراً ما تساءل عن حقيقة أمرهم، أهم «متهورون» كما تزعم أمه، أم هم أبطال فدائيون كما يقول فهمي: «ذاك صراع عجيب قضى عنفه بأن تنقش عناصره الجوهريّة في نفس الغلام بلا وعي أو قصد فتغدو أسماء: سعد زغلول، الإنجليز، الطلبة الشهداء، المنشورات ... المظاهرات، من القوى المؤثرة الموحية من أعماقه.»

وفي هذه الفترة، قفزت إلى عقل الطفل فكرة الموت، فكانت الدماء في الطرقات ترسم في ذهنه الخام ملامح هذه الفكرة الجنونية. ولما مات فهمي في المظاهرة السلمية أحضر هو عصفوراً ميتاً وكفنه ووضعه بحفرة في فناء المنزل، وبعد أيام كشف التراب عن العصفور فزكمت أنفه رائحة نتانة مقززة، فذهب إلى أمه يسألها: هل ما يحدث للعصفور يحدث للميتين من بني آدم؟ فكان جوابها نحيباً متصلاً. وكان هذا هو التساؤل الخطير الثاني في طفولته بعد حادث الحسين. على أن فكرة الموت هذه أقبلت على وجدانه خلال أحداث الثورة الدامية؛ بل إن هذه الأحداث بما يتخللها من موت دخلت بيته شخصياً بمصرع

فهمني. أكثر من ذلك أنه عانى، وهو بعدُ طفل، ويلات الرصاص الإنجليزي الغادر وهو يخترق صدور الأبطال من شباب مصر الوطني، فما كان منه إلا أن يستعين بسورة الصمد هامساً: «قل هو الله أحد. لعلها تطرد الإنجليز كما تطرد العفاريت في الظلام.» وعندما التقى بشقيقه فهمني قبل مقتله رأى شبحاً واقفاً وسط الطريق يشير إلى الأرض ويخاطب نفراً من الرجال، فنظر حيث يشير فرأى بقعاً حمراء ملبسة بالتراب وسمعه يقول بلهجة رثائية: «هذا الدم الزكي يستصرخنا إلى مواصلة الجهاد، وقد شاء الله أن يسفك في رحاب سيد الشهداء لنصل في الاستشهاد حاضراً بماضينا والله معنا. وأحس فزعاً يركبه، فاسترد بصره من الأرض الدامية وانطلق يعدو كالمجنون»، وتعرف كمال الطفل على الاستعمار أمام باب منزله؛ حيث كان يرباط بعض الجنود الإنجليز، فأحاطوه بأذرعهم وأعطوه من الشيكولاتة ما جعله يغني لهم بصوته الجميل، ثم جاء اليوم الذي هد فيه الجنود معسكرهم ورحلوا، فماذا تركت صحبته لهم في نفسه الغضة ...؟

يقول الفنان: إنها تركت «أثراً عميقاً بث في خياله وأحلامه، يقظة شاملة، أثراً نقش على صفحة قلبه إلى جانب الآثار التي نقشتها حكايات أمينة عن عالم الغيب والأساطير، وقصص ياسين الذي جذب روحه إلى دنياها الساحرة والأطياف، والرؤى التي تتمايل له في أحلام اليقظة وراء أغصان الياسمين واللباب وأصص الزهور — فوق السطح — عن حياة النمل والعصافير والدجاج. ومن ثم أنشأ عند سور السطح الملاصق لسطح بيت مريم معسكراً كامل العدد والعدد: أقام خيامه بالمناديل والأقلام، وأسلحته بعيدان الخشب، ولوريات من القباقيب، وجنوده من نوى التمر. وعلى كُتَب من المعسكر مثل المتظاهرين بالحصى، يبدأ التمثيل عادة بنشر النوى جماعات بعضها في الخيام وعند مداخلها، وبعضها حول البنادق غير أربع بينها حصاة (تمثله هو) ينتحون جانباً، ويأخذ في محاكاة الغناء الإنجليزي، ثم يجيء دور الحصاة لتغنى «زوروني كل سنة مرة» أو «يا عزيز عيني»، ينتقل إلى الحصى فينضده صفوفاً ويهتف يحيا الوطن ... تسقط الحماية ... يحيا سعد ... يعود إلى المعسكر مُصَفِّراً فتنتظم النوى صفوفاً كذلك وعلى رأس كل صف ثمرة. ثم يدفع قبقاباً وهو ينفخ محاكياً أزيز اللوري، ويضع النوى على سطح القباقيب، ثم يدفعه مرة أخرى صوب الحصى فتتشب المعركة وتسقط الضحايا من الجانبين! ... ولم يكن يسمح لعواطفه الشخصية بأن تؤثر في سير المعركة؛ على الأقل في بدئها ووسطها، كانت تتحكم فيه رغبة واحدة هي أن يجعلها معركة — صادقة مشوقة — يتنازعها الدفع والجذب من الجانبين، وتتبادل الإصابات، فتظل النتيجة مجهولة والاحتمال متأرجحاً بين الطرفين على أن المعركة لا تلبث طويلاً حتى تستوجب نهاية تنتهي إليها، هناك يجد نفسه في موقف

حائر، أي جانب ينتصر؟ ... في جانب أصدقائه الأربعة وعلى رأسهم جوليون، وفي الجانب الآخر مصريون يخفق معهم قلب فهمي! ... في اللحظة الأخيرة يقرر النصر للمتظاهرين فينسحب اللوري.»

إن هذه المجموعة من المواقف الصغيرة في طفولة كمال، على ضوء الخريطة الفنية والفكرية التي قدمها لنا الفنان في «بين القصّرين»، تمنحنا إشارة البدء في التعرف على جوهر أزمته، وأبعاد المأساة التي عاشها جيله، وكيف كانت هذه الشخصية الفنية تعبيراً نموذجياً عن أزمة نجيب محفوظ، وكيف كانت أزمة نجيب محفوظ تعبيراً نموذجياً عن أزمة جيل كامل، وكيف كان هذا الجيل، على وجه التحديد هو جيل المأساة.

يقول محمد عودة في دراسة مستفيضة حول المثقفين والثورة^٢ إن ثلاثينيات هذا القرن قد أعلنت مولد جيل مصري جديد من المثقفين، نشأ بعد الحرب العالمية الأولى وبعد ثورة ١٩١٩م. نشأ هذا الجيل وازدهر في ظل جمود وركود الحركة الوطنية وتحولها من معركة ثورية شعبية إلى قضية سياسية. وفي تلك الفترة كانت الثورة قد تحولت إلى صراع سياسي بين القصر والوفد والاستعمار، أو إلى صراع حزبي بين أحزاب الأقلية وحزب الأغلبية. نشأ هذا الجيل الجديد أيضاً في ظل تغير جوهرى في شكل العالم، وفي ظل أحداث عالمية كبيرة؛ إذ اشتد الصراع الدولي، ولم يعد مجرد صراع بين دول كبرى، وأطماع دول كبرى، وإنما اكتسب صبغة مذهبية، وأصبح صراعاً بين الفاشية والرأسمالية والشيوعية. وكان الجيل الجديد أكثر قدرة من أي جيل قبله على النفاذ إلى العالم الخارجي والتأثر به والتفاعل معه. وحين بدأ هذا الجيل الجديد يبحث عن حلول جديدة وعن مخارج أخرى، كان طبيعياً أن يضيق بالأحزاب والأساليب القائمة وقتئذٍ، وكان طبيعياً أن يتطلع ويتأثر بالحلول والأيدولوجيات السائدة في العالم حينذاك، والتي كان محور دعوتها أنها أيدولوجيات ثورية تتضمن حلولاً جذرية. وفي البلاد المتخلفة يوجد دائماً، خلال معركة البحث عن مخرج، من يتصورون أن الخلاص في النظر إلى الخلف وبعث الماضي، خاصة إذا كان الماضي مجيداً وزاهياً، ويوجد من يتصورون الخلاص في القفز إلى الأمام وإسدال الستار الكثيف على الماضي وذل وهوان الماضي، ويوجد أيضاً من يرون الصورة في تكاملها ويريدون أن يسيروا أو يقفروا من نقطة بداية وانطلاق. وخلال هذه المعركة أيضاً، يوجد من يرون الخلاص في الداخل، في داخل الأمة وفي تربة الوطن، ولا يرون شيئاً سوى الداخل.

^٢ الجمهورية، ٢٤/١/١٩٦٣م.

ويتصورون أن مركز الكون هو داخلهم. ويوجد من يرون الخارج فقط، وأن لا خلاص إلا باستعارة حل نجح في الخارج، أو ساد ورسخ في الخارج، ويوجد أيضاً من يرون موقعهم من العالم، ومن يرون أنفسهم وسط العالم، ومن يتطلعون إلى داخلهم بنفس العمق ونفس المدى الذي يتطلعون به إلى الخارج.

وتوزع الجيل الجديد في مصر بين أحزاب جديدة واتجاهات جديدة تريد بعث مجد الإسلام أو مجد الإمبراطورية العربية، وأحزاب فاشستية تريد إقامة فاشستية مصرية كما نجح هتلر وموسوليني، وأحزاب شيوعية تريد نقل النظرية والتجربة الشيوعيتين إلى مصر. ولم يؤد هذا إلى خروج المسألة الوطنية من أزمتها؛ بل زادها تعقيداً، فإن واحداً من هذه الأحزاب الجديدة لم يستطع أن يقنع ويعبئ الأغلبية العظمى لهذا الجيل، ولهذا بقي عدد كبير منه خارجها يبحث عن شيء آخر، وظلت هذه الأحزاب صغيرة لا تستطيع أن تحسم شيئاً في حياة البلاد في حياة الجيل نفسه. كما تميزت هذه الأحزاب بضعفها النظري والأيدولوجي؛ فهي لم تستطع أن تلائم ما نقلته من الخارج إلى واقع هذه البلاد، ولم تستطع أن ترفع وتجدد ما استخلصته من الماضي إلى مستوى العصر وروح العصر.

وتحول الخلاف النظري والسياسي بين هذه الأحزاب الجديدة إلى حرب دائمة لا تهدأ، وسرت إليها عدوى الأحزاب القديمة، وأصبحت الحياة السياسية في مصر حرباً بين الأحزاب القديمة وبعضها، وبين الأحزاب الجديدة وبعضها، وبين الأحزاب القديمة والجديدة أيضاً. وتردّت المسألة الوطنية في هاوية جديدة، ولكن كان هناك الجانب الإيجابي أيضاً لهذه الأحزاب؛ فقد كانت تعبيراً صادقاً مخلصاً عن إرادة الجيل الجديد في العثور على الحل والوصول إلى المخرج الثوري، وهي قد بددت الركود البرجوازي والإقطاعي الذي فرضته الأحزاب القديمة، وأضرمت المعركة الأيدولوجية والسياسية، وبهذا استطاعت أن تصل مصر بحياة العصر وأن تطرح المشكلة وأن تُحدد أبعادها، وإن لم تجد لها حلاً. وهي وإن بددت قسطاً كبيراً من قوى هذا الجيل ومن طاقته، إلا أنها احتفظت بحيويته وبثوريته ملتَهبةً مُضْطَرمةً.

إن هذا التحليل لقضية المثقفين والثورة، يعينني من زاويتين:

أولاهما: أن صاحبه أحد أبناء هذا الجيل. وثانيتها: أن نجيب محفوظ هو المثال الحي لتلك النتيجة التي ختم بها محمد عودة تحليله، وهي أن الجيل تمكن من طرح المشكلة طرحاً عميقاً، لكنه لم يكتشف حلاً لها. والحق أن هذه الخريطة السياسية المعاصرة لذلك الجيل كانت انعكاساً عملياً للخريطة الفكرية التي أومأت إليها من قبل حين قلت: إن اللقاء

المباشر بيننا وبين الثقافة الغربية قد تم من زاوية رئيسية بواسطة الاستعمار. ومن ناحية أخرى كانت هذه الثقافة الواردة من وراء البحار ذات تيارات عديدة لم نشارك في صنع أي منها؛ لأنها كانت تعبيراً روحياً صادقاً عن المجتمعات التي انبثقت عنها، وهي تيارات يمكن تمثيلها والوعي بها؛ أما معاناتها فلا تجيء إلا من خلال المشاركة في إبداعها. التمثل العقلي واللامعانة حالة نفسية واحدة تخلق التناقض بين الاقتناع المجرد والسلوك الواقعي، تخلق الانقسام في شخصيتنا بين منطقنا العقلي وحياتنا العملية.

أي أن التمثل الذهني بلا معاناة سلوكية يحدث هذا الانفصام النفسي الحاد، الذي ينجم عنه «الشك» كموقف سلبي، لا كموقف محايد. فقد كان من الطبيعي أن نقاسي ما يشبه مُرْكَبَ النقص في تكويننا الفكري إزاء تلك الأبنية الضخمة في الفكر الأوروبي، كما كان من الطبيعي أن يصيبنا التردد أمام كافة الموائد التي تصل إلينا مع الاستعمار الأجنبي، مهما تزيّنت هذه الموائد بباقيات من ورود الفكر والأدب والفن. وكان طبيعياً في النهاية أن يتكاثر الإحساس بالنقص، والتردد وانعدام المشاركة في الخلق والإبداع والاستناد على جُذُر ذاتية آيلة للسقوط الحضاري، ثم يتولد عن هذا المركب المعقد موقف الشك في كل شيء كنزعة سلبية لا كموقف محايد.

ونحن لا نلتقط من طفولة نجيب محفوظ ما يفيدنا في هذا الصدد من جانب الإرهاصات التاريخية التي تطورت به إلى موقفه المتردد في مرحلة الشباب. ولعل الأمر الخطير الذي يعنيننا هو ما صرح به نجيب من أنه أصيب بالصرع في سن العاشرة، ومن المعروف أن كثيراً من الأدباء والفنانين أصيبوا في إحدى مراحل حياتهم ببعض الأمراض المستعصية؛ أصيب دستوفسكي بالصرع حتى أواخر عمره، وأشفى موبسان على الجنون، وغيرهما ممن لا يقعون تحت حصر. ويرجح المحللون النفسيون أن هذه الحالات العقلية أو العصبية هي دليل الاختلال العميق في وجدان الفنان أو المفكر، كأن لا تكون ثمة وشائج قوية تربطه بالحياة التي يعيشها رغم أنفه، فتحدث هذه الأزمات، كاحتجاج لاشعوري على ذلك المناخ غير الصحي الذي يتنفسه.

أما نجيب محفوظ فكانت إصابته بالصرع في وقت مبكر نسبياً؛ بحيث لا نرجح القول بأن الوسط غير الملأئم ضغط على وجدانه المرهف، فنال منه الصرع. ومع هذا لا نستطيع أن ننكر إمكانية أن يكون لتلك الحالة الباكورة نتائج بعيدة المدى لم تقتصر على المظهر المرضي الذي صاحب الحالة العصبية، وإنما تجاوزت ذلك المظهر إلى أعماق الفنان التي تأثرت دون شك بأحداث الطفولة أيما تأثر، فكم بصدمة عصبية كهذه يمكن أن تغور في ذلك الوجدان الرهيف. غاية ما يمكن أن نلتقط صداه من تلك الحادثة أن نجيب محفوظ

يكاد لا يذكر تفاصيل طفولته ... فهو يكتفي في تحقيق عنوانه «عصير حياتي» بأن يذكر لنا تواريخ ميلاده، ودخوله الكتاب، والمدرسة الأولى، والابتدائية، وهي مرحلة لا تعطينا شيئاً ذا بال في تكوين فكرة واضحة عن إرهاصات شبابه القادم؛ فلم يؤثر عليه الصرع في هذه المرحلة — من حيث المظهر — إلا في تأخره عامًا كاملاً عن الدراسة. ويبدو أن هذا التأخر اليسير كان دافعاً له في التفوق على أقرانه فيما تلا ذلك من سنوات دراسية كتعويض زمني؛ لهذا يبدو التركيز على شباب كمال عبد الجواد في الجزأين الأخيرين من الثلاثية مبرراً إلى حد كبير، فلم تحمل طفولته عبء أية تعبيرات تنوب في رمزيتها عن جيل محدد، فاكتمى الفنان بأن يشير إلى مواقف كمال الطفل من الزواج والحرية والأب والموت والثورة والدين، كجذور نفسية غير محددة لما ستجيء به الأيام من أحداث تنضج هذه الشخصية وترتفع بها إلى مستوى الرمز؛ إلا أنني أضيف ذلك الحدث الهام في طفولة نجيب محفوظ الواقعية — والتي لم يومئ إليها في سيرة كمال — إلى ذلك المناخ السياسي والفكري الذي لا يمكن تسميته إلا بالفوضى المخيفة، ثم أضيف هذين العاملين إلى عامل آخر هو التكوين الطبقي لنجيب محفوظ بصورة خاصة، والبناء الطبقي للمجتمع المصري بشكل عام؛ لأفسر بعدئذٍ أخطر مراحل حياة كمال عبد الجواد التي عبرت عن الجانب العقلي من أزمة نجيب محفوظ؛ بل ومأساة جيله كلها. كان الإطار العام للأزمة كما سبق أن قلت هو التخلف الحضاري الشديد والتقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم، فكان الاختناق الذي بلغ مداه في عهود الاستبداد المعاصرة لذلك الجيل؛ حافزاً لأن يكون الشك موقفاً سلبياً من الحياة يؤدي تلقائياً إلى الإحساس العميق بلا جدواها، وعبثية الوجود ولامعقولية الكون والعالم. وهذا هو الفرق الكيفي الحاسم بين موقف كمال عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ، وموقف ماتيو في ثلاثية سارتر؛ فهذا الأخير يقف من الحياة كشيء تتساوى إزائه الحقيقة واللاحقيقة، وخلفه تراث حضاري ضخم عموده الفقري تقديس حرية الفرد على المستوى الفكري، ومجموعة هائلة من التقاليد الديمقراطية على المستوى السياسي، ومجموعة مماثلة من القيم الحضارية المتقدمة على المستوى الاجتماعي، فما إن تتخلل هذا التراث نغمة نشاز كالنازية والفاشية حتى يكون رد الفعل العنيف لدى ابن هذا التراث هو تذويب الذات والحرية في مزيج واحد يفرض كافة القيم القادمة من الخارج، ومن ثم يتحول الكون إلى عالم بلا قيم، ووجود بلا معنى أو حياة بلا جدوى.

وهنا — في حالة ماتيو — تصبح الغربة موقفاً فلسفياً من الحضارة يمكن اكتشافه في مختلف جزئيات حياته اليومية مع جاك ودانيال وبوريس وإيفيش ومارسيل، فلا تعارض

بين الموقف العقلي والموقف السلوكي. على النقيض من كمال عبد الجواد الذي يرفض القيم القديمة ليستبدلها بقيم جديدة. ثم تصطدم القيم الجديدة بواقع مرير «تخلف مرعب ولا حرية»، فتهتز المراتب أمام عينيه ويلفه الضباب من كل جانب فلا يجد مناصاً من التوقف عن المسير في حالة «عجز» عن التغيير المطلوب. ولما كان هذا التغيير هو الوسيلة الوحيدة أمام كمال للحصول على حريته في تحقيق ذاته ووجوده كان الانتماء قدراً لا مفر منه أمام الجيل بأكمله. غير أن معوقات التغيير تغلب إرادة التغيير، فيتأزم الوجدان حائراً، وينصاع للموقف السلبي الفاتر، ويحدث الانقسام في الشخصية — بين المنطق العقلي والسلوك العملي — ويصبح الشك في جميع الحلول هو السمة الأساسية لجيل الأزمة، ويظل الشك مقصوراً على دائرة المجردات الفكرية الكبرى دون الجزئيات الصغيرة في واقع الحياة؛ حيث ينتمي السلوك العملي إلى نتائج التكوين الاجتماعي القائم. بينما يعزل العقل أو الوعي في منطقة باردة من الرؤى والأمان، ومن ثم يتسبب الانشطار المأساوي في شخصية المنتمي المأزوم، فيمتلئ برغبة جارفة في اللانتماء، ويبدأ ميله العاطفي إلى فلسفات التشاؤم ومشاعر العبث، واللاجدوى واللامعقول. ومعنى ذلك أن منشأ هذه الأحاسيس عند ماتيو — اللانتمى الغربي — هو المصدر الأصيل لتلك الحالة النفسية التي انتابت أجيال أوروبا من المثقفين كرد فعل لانسحاق الفرد تحت وطأة النازي والفاشية؛ أما مصدر هذه الأحاسيس عند كمال عبد الجواد فهو مجرد صدى للمناخ الحضاري المتخلف وانعدام الديمقراطية. وقد كان هذان العاملان بالذات هما الدافع الأساسي لانتماء المثقف العربي في جيل نجيب محفوظ، وإن لم يكن انتماء خالصاً من الأزمات والمآسي.

فالبناء الطبقي للمجتمع المصري منذ بداية الحرب العالمية الأولى كان يمارس تحولاً برزت فيه البرجوازية التجارية الناشئة كحقيقة اجتماعية جديدة لها قيمتها الخاصة وتقاليدها التي تختلف في الكثير عن تقاليد الفئات الأخرى، ولم يكن الإقطاع المصري كمثيله في أوروبا من حيث علاقة السلطة المركزية بممثلها في الأقاليم؛ وإنما كانت الظروف الجغرافية لوادي النيل عاملاً خطيراً في مركزة السلطة ووحدتها وقوتها، ومن ثم كانت مجموعة القيم والتقاليد الإقطاعية في مصر مختلفة عنها في أوروبا، كما أن نشأة البرجوازية عندنا كانت تختلف بنفس المقدار عن مثيلتها في أوروبا. بالإضافة إلى ما يستوجبه وجود رأس المال الأجنبي من حياة فئات اجتماعية أخرى تعيش على فتاة الموائد الاستعمارية كعملائه المباشرين وكلاء الشركات الأجنبية، أو كحلفائه الطبيعيين من أرباب الإقطاع الزراعي في مصر الذين شاركوا الشركات الأجنبية في استغلال الموارد القومية للحصول على

امتيازات خيالية. وقد كان صغار التجار في مثل هذا المجتمع على قدر يسير من الحرية الاقتصادية، وعلى قدر ضعيف من حماية أنفسهم، ولكنهم في الأغلب كانوا يقفون إلى جانب حركات التحرر الاقتصادي والسياسي إن لزم الأمر. وعلى ذلك سيطرت على حياتهم القيم الإقطاعية التي خلقت بالفعل تناقضات بشعة بين علاقاتهم الاجتماعية الجديدة، وما يحرصون عليه من تقاليد.

وفي هذا الجو نشأ كمال عبد الجواد في أسرة أحد هؤلاء التجار، وقد صورته نجيب محفوظ تصويرًا بعيدًا عن النمطية البشرية، ولكنه بلا ريب كان نموذجًا، بمعنى آخر نرى له شبيهًا عند بلزاق حين يضفي من سمات العصر على شخصياته ما يجعلها تبدو كما لو كانت بعيدة عن الواقع؛ بينما هي أكثر تجسيدًا له من غيرها، ونجيب محفوظ هو ابن البرجوازية الصغيرة المصرية الناشئة حينئذ. وهي أكثر الشرائح الاجتماعية ذبذبة وتمزقًا لوضعها الاجتماعي القلق، ووضعها الاقتصادي الأكثر قلقًا. والشك هو الربيب الشرعي للقلق.

إن الجزء الثاني من الثلاثية «قصر الشوق» هو اللوحة البانورامية الهائلة التي تستعرض منابت الشك في حياة كمال عبد الجواد. نحن نستقبل هذه المرحلة الشديدة الأهمية بعد مضي خمس سنوات على نهاية «بين القصرين»؛ حيث نتجاوز طفولة كمال إلى مراهقته وشبابه. ويلاحظ أن هناك خمس سنوات تفصل بين ميلاد كمال وميلاد نجيب محفوظ، وسوف يرافقنا هذا البعد الزمني على طول الرواية كمسافة موضوعية تتيح للفنان إمكانات أوسع للرؤية؛ فبينما تبدأ «قصر الشوق» بحصول كمال على البكالوريا عام ١٩٢٤م، نجد أن نجيب حصل على هذه الشهادة عام ١٩٣٠م، ولقد كانت الفترة السابقة على البكالوريا والتالية لها هي نقطة التحول الأولى في تاريخ كل من الشخصية الفنية — كمال — والشخصية الواقعية للكاتب.

الصفحات الأولى من «قصر الشوق» تواجهنا بالملامح الجديدة لشخصية كمال: فتى رومانسي حالم، يتهدج بحب الوطن والفتاة الجميلة والثقافة الأوروبية في وقت واحد. الحب يقع من أول نظرة، وهو شيء سماوي لا علاقة له بالزواج الأرضي؛ أما الإنجليز فيقول عنهم: «والله لأبغضهم ولو وحدي». وأما الثقافة فقد أصبح يعيش بكل قلبه في عالم «المثال» كما ينعكس على صفحات الكتب ... ولكنه لم يستطع أن يحدد هدفه بسهولة، فما الذي يريد؟ إن في نفسه أشواقًا تحتاج إلى عناية وتأمل حتى تتضح أهدافها، ولعله غير متأكد من أنه سيظفر بها في مدرسة المعلمين، وإن رجح عنده أن تكون هذه المدرسة أقصر سبيل إليها. أشواق تهزها مطالعات شتى لا تكاد تجمعها صفة واحدة: مقالات أدبية،

واجتماعية، ودين، وملحمة عنتر، وألف ليلة، والحماسة، والمنفلوطي، ومبادئ الفلسفة. إلى أنها ربما لم تكن مقطوعة الصلة بالأحلام التي كاشفه بها ياسين قديمًا؛ بل والأساطير التي سكبتها في روحه أمه من قبل ذلك ... كان يحلو له أن يطلق على هذا العالم الغامض اسم «الفكر»، فيؤمن بأن حياة الفكر أسمى غاية للإنسان تتعالى بطبعها النوراني على المادة والجاء والألقاب وسائر ألوان العظمة الزائفة ... هي كذلك، وضحت معالمها أم لم تتضح، فاز بها في مدرسة المعلمين أم لم تكن هذه المدرسة إلا وسيلة إليها. لا يملك عقله أن يتحول عن هذه الغاية أبدًا، ولكن من الحق كذلك أن يقر بأن ثمة صلة قوية تربطها بقلبه، أو بالحرى، بحبه! كيف كان ذلك؟ ليس بين «معبودته» وبين القانون أو الاقتصاد من سبب، ولكن ثمة أسباب، وإن دقت وخفيت، بينها وبين الدين والروح والخلق والفلسفة وما شاكل ذلك من المعارف التي يستهويه النهل من منابعها، على نحو يشبه ما بينها وبين الغناء والموسيقى من أسرار يتشوف إليها في هزة الطرب وأريحية الغناء، فإذا سأله أبوه: ما هي ثقافة الفكر؟ أجابه: إنها أكبر من أن يحاط بها، إنها تبحث فيما تبحث عن أصل الحياة ومآلها. ثم يزيده إيضاحًا صريحًا: أريد أن أوصل دراستي الأدبية التي بدأتها بعد الكفاءة، أن أدرس التاريخ واللغات والأخلاق والشعر. وهو يمقت الوظيفة مهما كان نوعها، ويحلم بعالم الحقيقة كما يحلم بأنه سيؤلف في ذلك كتابًا ضخماً مليئاً بهوامش الشرح والتفسير.

تتبلور في كمال سمات البرجوازي الصغير الذي يتخذ من «التسامي» سلماً يعلو به على طبقته؛ فالفكر والحب الرومانسي هما الجناحان اللذان يحلق بهما عاليًا فوق المجتمع بطبقاته ومشكلاته، هما الجناحان اللذان يصلان به إلى مستوى «الحب» المطلق، وهو «الفكر» المطلق ... على أن هذا التكوين الرومانسي يصطدم بتناقضات عميقة داخله، تبدو عند كمال في حساسيته المريضة التي تضطره إلى إحصاء النقائص به وتقصّيتها بلا رحمة، كما تبدو في علاقته بأبيه الذي لاح لعينيه شيئاً هائلاً يتربع على عرشه فوق النقد. هاتان الندبتان واضحتان على جبين كمال في بداية شبابه الرومانسي كتعبير صادق عن أزمة البرجوازي الصغير بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة. ولقد كان كمال يعجب كثيرًا بالمواهب العقلية عند صديقه فؤاد الحمزاوي، ولكنه كثيرًا أيضًا ما أحس بالاستعلاء الطبقي عليه. وهو يرافق أسرة شداد وإسماعيل عبد اللطيف في النزاهات والمناقشات، ولكنه يظل متمسكًا بالتقاليد التي تحرم عليه أكل لحم الخنزير أو شرب البيرة، وكانت هذه كلها بدايات التمزق الأكبر في حياته. كانت بدايات فحسب؛ لأن رومانسية التكوين الإنساني، بما تشتمل عليه من مطلقات ضبابية، لا بد لها أن تصطدم مع الظروف

الأخرى المرافقة للشخصية؛ فبالرغم من أنها كانت تحمل جنين المأساة الكامنة في أحشاء الجيل الجديد من أبناء البرجوازية الصغيرة المثقفين، إلا أنها — لرومانسيتها — بدت وكأنها تتضمن تلقائياً حلاً نهائياً للأزمة. فالثقافة الشاملة هي الحل النموذجي لمشكلة التخصص بواسطة مدرسة المعلمين، وتأليف الكتب هو الحل النموذجي لمشكلة الوظائف الحكومية، والحب الدائم دون الزواج هو الحل النموذجي لمشكلة الطبقات والحب القاصر على طرف واحد ... وهكذا، فإن التصور الرومانسي لهذه المشكلات جميعها كان يجسد في واقع الأمر، جوهر الأزمات القادمة المكونة لجيل المأساة. ومن أعماق الطفولة يستمد كمال تساؤله الثاني، الذي هو امتداد طبيعي لتساؤله الأول: كيف يحدث هذا لما وما وقد كانت في زيارة الحسين؟ عاد التساؤل مرة أخرى حين قيل له في المدرسة: إن ضريح الحسين رمز ولا شيء غير ذلك، فراح من هول الطعنة التي نفذت إلى صميم قلبه يغالب البكاء على خيال نضب وحلم تبدد «لم يعد الحسين بجارهم؛ بل لم يكن بجارهم يوماً من الأيام، أين ذهبت القبلات التي طبعت على باب الضريح في صدق وحرارة؟ أين يذهب الاعتزاز بالقرب والإدلال بالجوار؟» لا شيء من هذا كله، لم يبق إلا رمز في الجامع ووحشة وخيبة في القلب «وبكى ليلتذاك حتى بلل وسادته، تلك كانت الصدمة»، غير أن التكون الرومانسي لا يسلم قلاعاً بسهولة، فاستبدل التاريخ بالتاريخ؛ ترك ضريح الحسين، ليبحت عن أضرحه التاريخ القديم كله، وظل يهفو إلى الماضي متطلعاً إلى المستقبل دون أن يجعل للحاضر إلا لحظات النشوة الروحية العميقة التي يستشعرها فؤاده وهو مع الحبيبة «المعبودة»، أو وهو يلتقط فكرة «عبقريّة» سابحة في غياهب المجهول. أما في المسائل السياسية والقومية، فكان له شأن آخر؛ إذ كان الوفد عقيدة تلقاها عن فهمي، واقتربت في قلبه باستشهادته وتضحيته، وبالمناظر الرومانسي تضخم سعد والوفد في عينيه وحجبا عنه ما عداهما ... إلا أنه كان يناضل معارضيه السياسيين بعناد عظيم حتى وصف ما زعمه حسين شداد من حياد وعدم اهتمام بالسياسة بأنه «ما هو إلا اعتذار عن ضعف وطنيته». واعتبر السياسة هي الحياة كلها. وتلك هي أزمة المنتمي من أبناء البرجوازية الصغيرة، الذي لا ينحاز إلى جانبها الرجعي كلية بالانضمام إلى الاتجاهات اليمينية، ولا ينحاز إلى جانبها الثوري كلية بالانضمام إلى الاتجاه اليساري ... وإنما هو يظل تجسيداً أميناً لمجموع هذه الشريحة الاجتماعية في ذبذباتها وتناقضاتها، كما يظل في مستوى القلق السياسي العنيف الذي لا يحله مطلقاً الانتماء إلى حزب الوفد؛ لأن هذا الحل يشتمل في جوهره على التصور الرومانسي للأزمة، فهو «حزب الشعب» كما يقولون، وانتهى الأمر. ومن البديهيّات التاريخية أن الوفد كان تعبيراً تقدماً عن إحدى مراحل الثورة القومية، ولكنه لم يكن قط تعبيراً عن آمال

البرجوازية الصغيرة وحدها، ومن ثم لم تكن في حوزته الحلول الاجتماعية الجذرية لآلام هذه الشريحة الطبقية. إلا أن تمثيله السياسي لأغلب فئات الشعب أثناء الثورة، جعله يبدو كما لو كان فارس الأحلام لأبناء البرجوازية الصغيرة المتأزمين بين الانتماء إلى اليمين أو إلى اليسار بشكل حاسم، ولم يرتفعوا عن المستوى الفكري للطبقة ككل. والحق أن هذه الفئة المتأزمة هي أكثر الأجنحة أصالة في التعبير عن مأساة البرجوازية الصغيرة، فالمنتسبي إلى اليسار يعتقد قضية الطبقة العاملة أساساً، لأن رؤيته لموكب التاريخ جعلته يحدس أنها الطبقة الثورية إلى النهاية، أي أنها طبقة المستقبل. ومن هنا «يتبنى» هذه القضية، وينتمي إليها عن طريق الفكر. والمنتسبي إلى اليمين تمتص وعيه الفكري والسياسي مجموعة الأساطير الرجعية التي تروج لها الطبقات العليا حتى يقع فريسة مطامعها البعيدة في السيطرة على الحكم؛ فهي تستغل جهله وعاطفته الدينية وتكوينه النفسي والاجتماعي والاقتصادي القلق لتوقع به في أغلال منظماتها الفاشية. أما ذلك المنتسبي المأزوم بين المنطق التاريخي للتطور — الذي تسرب إليه عبر الثقافة العلمية الوافدة من أوروبا في أوائل هذا القرن — والسلوك الرومانسي الأمثل في مجال العمل السياسي، فإن له قصة أخرى توضح العلاقة الوثيقة بين شخصيتنا الفنية — كمال — وخالقها الفنان نجيب محفوظ.

يصف دافيد طومسون في كتابه حول تاريخ العالم (منذ ١٩١٤ إلى ١٩٥٠م) السنوات السابقة على الحرب العالمية الثانية في أوروبا بأن الفلسفة والعلوم كانت شديدة العناية بدراسة ظواهر العصر الجديد، فمذهب داروين لا يزال موضوعاً للجدل العنيف، واعتناق مبادئه علامة على الاستنارة التقدمية. وبجهود فرويد وتاردو ودوركايم اكتشف علم النفس والاجتماع أساساً علمياً جديداً، وسُبلًا حديثة للتقدم. كان برجسون يحاول إيجاد تفسير فلسفي لدوافع الحياة والنشاط البشري الأكثر خفاءً؛ بينما كشف المشتغلون بعلم الاقتصاد عن ظاهرة بطالة الجماعات وشقاؤها. كان معظم الباحثين يجدون في دراسة تشكيلات الإنسان في المجتمع وعين بما طراً على مجتمعهم المتغير، وكان التقدم الأعظم شأنًا يأخذ مجراه في علوم الطب والأحياء والطبيعة والثقافة الفنية والمهنية. والمعركة الكبرى في الفلسفة دائرة بين فريقين: أولهما يقول بأن «تطبيق» الطرق العلمية على دراسة الإنسان والمجتمع بحماس وإخلاص مماثلين لما جرى في ميدان العلوم سوف يؤتي من النتائج

٤ ترجمة حسين كمال أبو الليف، الألف كتاب، النهضة المصرية، ١٩٥٦م.

الطبية ما يكافئ النتائج التي وصلت إليها الدراسات العلمية. والفريق الآخر يتشكك في هذا الرأي وينكره، وورث الناس من القرن التاسع عشر اتجاه أوجست كومت الذي يدعو الفيلسوف إلى أن يتخذ معايير رجل العلم ميزاناً للحقيقة؛ فالنظرية أو المبدأ يكون صحيحاً بقدر ما يطوعه للبشر من إدراك العالم المادي وأحداثه قبل وقوعها والسيطرة على هذه الأحداث بدرجة ما. كذلك كان هناك اتجاه وليم جيمز الذي يقول: إننا لا نستطيع أن ننذب أي فرض نظري إذا انبثقت منه نتائج مفيدة للحياة. وكانت هذه النظرة سلبية المذهب النفعي من بعض الوجوه، وظهرت كرد فعل لهذه النظرة اتجاهات نيتشه واللاعقليين والحدسيين وغيرهم ممن كانت لهم أصول متصلة بالحركة الرومانتيكية في بواكير القرن التاسع عشر، ومع هذا فقد نزعت هذه الأفكار إلى أن تكون أرستقراطية ومعادية للديمقراطية.

هذه هي صورة «الفكر» في الثقافة الأوروبية مع بداية الحرب العالمية الأولى. ولقد كان رسل النهضة في الفكر العربي الحديث ورواد التجديد أولئك الذين نقلوا واستوعبوا ولخصوا وطبقوا الكثير من ألوان الفكر الغربي. كان سلامة موسى والعقاد وطه حسين والمازني وشكري وهيك، وغيرهم من آباء نهضتنا الفكرية والأدبية والفنية يمثلون جيل الطليعة الذي تتلمذ عليه جيل نجيب محفوظ كله، ولقد توفرت لأبناء ذلك الجيل الرائد العقلية الموسوعية التي تستقبل في ارتياح معظم ألوان المعرفة؛ بل إن هذه الموسوعية هي إحدى سماتها الثورية؛ لأنها أعطت القدرة لأولئك الرواد العظام في اكتشاف الصور الجديدة للمناهج الشاملة في التفكير؛ ذلك أنه لم يكن في المستطاع إيجاد منهج ما في الأدب مثلاً، إلا إذا تمثل صاحب هذا المنهج بقية أدوات المعرفة من علوم وفنون وفلسفات؛ ولهذا لم يكن جيل الرواد متخصصاً بالمعنى الأكاديمي الدقيق، كان جيلاً استيعابياً ذا مستوى شمولي قادر على التكوين المنهجي. ويقل الإبداع الفني والخلق الفكري في أمثال أولئك الرواد سواء من حيث الكم أو من حيث النوع؛ لأن متطلبات المرحلة التاريخية التي عاشوها ما كانت تتيح للمكاتهم الإبداعية الخالقة الفرصة الواسعة لتحقيق إمكانيات وجودها. وإنما هم كانوا في الأغلب صدى عميقاً لاحتياجات مراحلهم الحضارية، فأكبوا في أمانة وصدق على ثمرات الفكر الأوروبي، ومال بعضهم إلى الأدب أكثر من العلم، والبعض الآخر إلى العلم أكثر من الفلسفة، كما مال فريق منهم إلى نتاج الأدب الرومانسي أكثر من غيره، ومال فريق آخر إلى نتائج المدرسة العقلية أكثر من غيرها ... ولكنهم جميعاً ارتبطوا فيما بينهم برباط عميق هو الرغبة الجادة في تغيير المناخ الفكري العربي السائد في مصر، تغيير القيم الإقطاعية المسيطرة على العلاقات الاجتماعية والدراسات الأدبية والفكرية على السواء. ومن هنا كانت الفكرة الأدبية الرومانسية في جيلهم تعبيراً تقدمياً عن الثورة، كما كانت الفكرة

الغابية عن الاشتراكية تعبيراً تقدمياً مماثلاً ... وهكذا اشتركوا جميعاً في صياغة «روح جديدة» و«عقلية جديدة» للشعب المصري، تقوم أساساً على التطلع وإرادة الكشف، وعدم القناعة بما هو قائم وسائد؛ لذا لم يكن غريباً أن تشيع على أعلامهم لأول مرة كلمات جديدة تماماً على اللغة العربية وغريبة عليها مثل: الديمقراطية، الاشتراكية، البرلمان، الشخصية، التطور ... إلى بقية هذه القائمة التي تؤكد أن حركة التجديد هذه في خطوطها العامة كانت تسير التغيير السياسي والاجتماعي في خطوطه العامة أيضاً. ولا شك في أن هناك رواداً كثيرين لا يقلون أهمية في تاريخنا؛ كمحمد عبده في المجال الديني، ولطفي السيد في المجال السياسي، وشبلي شميل وفرح أنطون في المجالين الفكري والأدبي، ولكن هؤلاء كانوا أقرب إلى المحاولات الفردية منهم إلى «الحركة الفكرية»؛ لقد كانوا بذور النهضة، ولم يكونوا النهضة نفسها ... فنحن نرى لهم امتدادات أكثر ازدهاراً في جيل الطليعة؛ نقرأ أفكارهم وأعمالهم في كتابات العقاد وسلامة موسى وغيرهما، ولكنها أفكار متناثرة لا تشكل منهجاً في الفكر أو في الحياة. وهذه — في الواقع — هي القيمة الأساسية لجيل الطليعة الفكري في حياة الجيل الثاني الذي ينتمي إليه نجيب محفوظ.

فنحن نعرف أن اليقظة السياسية دبّت في أوصال جيل نجيب محفوظ، وهو بعد في طفولته حوالي عام ١٩٢٦م؛ حيث لم يكن تجاوز الرابعة عشرة من عمره ومع ذلك كان مشتركاً في حزب الوفد منذ عام ١٩٢٥م، وشاهد سقوط النحاس من الحكم واعتلاء محمد محمود مرشح الإنجليز له، وتأجيله العمل بدستور ١٩٢٣م ثلاث سنوات. وحوالي عام ١٩٢٩م تعرف نجيب على المجددين المصريين، وهو يسمي هذه المرحلة من حياته بـ «مرحلة التحرر من طريقة التفكير السلفية».

وهنا يتضح الدور العظيم الذي قام به جيل الرواد في حياة جيل نجيب محفوظ، فبالرغم من الخلافات البارزة بين طه حسين والعقاد وسلامة موسى فإن جيل نجيب محفوظ يجمع بين الأقطاب الثلاثة في محبة عميقة؛ لأن معظمهم تلقوا أولى صدمات الذهن والنفس في عقولهم ووجدانهم على أيدي أولئك الرواد. ويفسر نجيب هذا الوضع بقوله: «الواقع أن ما يربط بين هؤلاء الثلاثة أقوى مما يفرق بينهم؛ فقد جمعت بينهم ثورة تحررية تركزت عند طه حسين — في ذلك الوقت الذي أشير إليه — في التفكير الأدبي، وعند العقاد في التفكير السياسي والأدبي، وعند سلامة موسى في التفكير العلمي والاجتماعي».^٥

^٥ حوار ٣.

كان المنهج الحر في التفكير هو المكسب الأساسي لجيل نجيب محفوظ من الجيل السابق عليه.

وفي الجزء الأخير من الثلاثية يسجل نجيب محفوظ ذلك اللقاء الفريد بينه وبين سلامة موسى من خلال شخصيتي أحمد شوكت وعدلي كريم (وسوف نعرف فيما بعد أن شخصية أحمد شوكت ليست إلا امتداداً رمزياً لشخصية كمال عبد الجواد كما كان يرجو ويأمل):

«أخيراً اهتدى أحمد إبراهيم شوكت إلى مبنى مجلة «الإنسان الجديد» بغمرة، كان المبنى يقع في مكان وسط بين محطتي الترام، وكان مكوناً من دورين وبدروم، فأدرك لأول وهلة أن الدور الأعلى مسكن كما استدل من الغسيل المعلق في شرفته، أما الدور الأول فقد ثبتت لافتة باسم المجلة على بابه، وأما البدرم فقد خصص للمطبعة التي رأى آلاتها خلال قضبان النوافذ. وصعد درجات أربع إلى الدور الأول، ثم سأل أول من التقى به — وكان عاملاً يحمل بروفات — عن الأستاذ عدلي كريم صاحب المجلة، فأشار إلى باب مغلق في نهاية صالة خالية من الأثاث حيث تراءت لافتة رئيس التحرير، فمضى إليه وهو يلتفت في حوالبه على يجد حاجباً ولكنه ألقى نفسه منفرداً بالباب فتردد لحظة، ثم طرق برقة حتى جاءه صوت من الداخل يقول: «ادخل» ففتح الباب ودخل، فالتقت عيناه في نهاية الحجرة بعينين واسعتين تحدقان به متسائلتين من تحت حاجبين كثيفين أشيبين، فرد الباب وراءه وقال بصوت المعتذر: لا مؤاخذه، دقيقة واحدة.

فقال الرجل بصوت رقيق: تفضل.

وتقدم أحمد من مكتب كُست فوقه الكتب والأدوات والأوراق، ثم سلم على الأستاذ الذي قام لاستقباله، ثم جلس بعد أن جلس الرجل وأذن له في الجلوس. شعر بالارتياح والزهو وهو يرنو إلى الأستاذ الكبير الذي تلقى عنه النور والعرفان في الأعوام الثلاثة الماضية، سواء عن مؤلفاته أو مجلته، فراح يملأ عينيه من الوجه الشاحب الذي وخط الشيب شعره، وعلاه الكبر فلم يبق له من أمارات الفتوة إلا عيناان عميقتان تشعان بريقاً نافذاً. هذا أستاذه أو أبوه الروحي كما يدعوه، وإنه الآن في حجرة الوحي التي لا جدران لها، ولكن رفوف من الكتب تمتد عالياً حتى السقف.

وقال الأستاذ بلهجة المتسائل: أهلاً وسهلاً؟

فقال أحمد بلباقة: جئت لأسد الاشتراك.

ولما اطمأن إلى الأثر الطيب الذي أحدثه قوله استدرك قائلاً: وأسأل عن مصير مقالة أرسلتها إلى المجلة منذ أسبوعين.

فارتسمت على جبين الأستاذ تقطيبه التذكُّر ثم قال: إني أذكرك، أنت أول مشترك في مجلتي، نعم وجئتني بثلاثة مشتركين ... هه؟ هه؟
إني أذكر اسم شوكت، وأظنني أرسلت لك خطاب شكر باسم المجلة؟
فقال أحمد في ارتياح ممتناً لهذا التذكر الجميل: جاءني كتاب من حضرتك اعتبرتني فيه «صديق المجلة الأول».

– هذا حق، إن مجلة الإنسان الجديد مجلة مبدأ، ولا بد لها من أصدقاء مؤمنين؛ كي تشق طريقها في زحمة مجلات الصور والاحتكار، فأنت صديق المجلة، أهلاً وسهلاً، ولكنك لم تشرفنا بالزيارة من قبل؟

– كلا، إني لم آخذ البكالوريا إلا في هذا الشهر.
فضحك الأستاذ عدلي كريم قائلاً: أنت فاهم أن المجلة لا يزورها إلا الحاصل على البكالوريا؟

فابتسم أحمد في ارتباك وقال: كلا طبعاً، أعني أنني كنت صغيراً.
فقال الأستاذ جاداً: لا يليق بقارئ «الإنسان الجديد» أن يحسب العمر بالسنين. في بلادنا شيوخ قد تجاوزوا الستين ولكنهم ما زالوا شُباناً بعقولهم، وفيها شبان في ربيع العمر، ولكنهم معمرّون — منذ أكثر من ألف عام أو أكثر — بعقولهم، وهذا هو داء الشرق ... (ثم بلهجة أرق): وهل أرسلت إلينا مقالات من قبل؟

– ثلاث مقالات كان مصيرها الإهمال، ثم مقالة أخيرة كنت أطمع في نشرها.
– عن ماذا؟ لا تؤاخذني فإني أتلقي عشرات المقالات يومياً؟
– عن رأي لوبون في التعليم وتعليقي عليه.
– على أي حال ستبحث عنها في السكترارية ... الحجرة المجاورة لحجرتي، وتعلم مصيرها.

وهمَّ أحمد بالقيام ولكن الأستاذ عدلي أشار إليه بالاستمرار في الجلوس وهو يقول:
المجلة اليوم في شبه إجازة، أرجو أن تمكث معي قليلاً لنحدث، فتمتم أحمد بارتياح عميق:
بكل سرور يا فندم.

– قلت إنك أخذت البكالوريا هذا العام، كم سنك؟
– ستة عشر عاماً.
– سن مبكرة، حسن، هل المجلة منتشرة في المدارس الثانوية؟
– كلا للأسف!

– أعلم هذا، أكثرية قرائنا في الجامعة، القراءة في مصر ملهاة رخيصة ولن تتطور حتى نؤمن بأن القراءة ضرورة حيوية.

ثم بعد قليل من الصمت: وما حال التلاميذ؟

فنظر إليه أحمد متسائلاً كأنما يستزيده تفسيراً لقوله؛ فقال الرجل: إني أسأل عن الناحية السياسية باعتبارها أوضح من غيرها.

– الأغلبية الساحقة من التلاميذ وفديون.

– ولكن ثمة كلام عن حركات جديدة؟

– مصر الفتاة؟ ... لا وزن لها، فرقة تُعد على الأصابع، والأحزاب الأخرى لا أنصار لها إلا أقارب زعمائها، وهناك قلة لا تهتم بشئون الأحزاب كافة، وآخرون – وأنا منهم – نفضل الوفد على غيره، ولكننا نطمح فيما هو أكمل.

فقال الرجل بارتياح: هذا ما أسأل عنه؛ الوفد حزب الشعب، وهو خطوة تطويرية خطيرة وطبيعية في آن، كان الحزب الوطني حزباً تركياً دينياً رجعياً، أما الوفد فهو مبلور القومية المصرية ومطهرها من الشوائب والخبائث إلى أنه مدرسة الوطنية والديمقراطية، ولكن المسألة أن الوطن لا يقنّع وما ينبغي له أن يقنّع بهذه المدرسة، نريد مرحلة جديدة من التطور، نريد مدرسة اجتماعية؛ لأن الاستقلال ليس بالغاية الأخيرة، ولكنه الوسيلة لنيل حقوق الشعب الدستورية والاقتصادية والإنسانية.

فهتف أحمد بحماس: ما أجمل هذا الكلام!

– ولكن ينبغي أن يكون الوفد نقطة البدء؛ أما مصر الفتاة، فحركة فاشستية رجعية مجرمة، ليست دون الرجعية الدينية خطراً، وهي ليست إلا صدى العسكرية الألمانية والإيطالية التي تعبد القوة وتقوم على الاستبداد، وتزري القيم الإنسانية والكرامة البشرية. إن الرجعية داءٌ مستوطنة في الشرق كالكوليرا والتيفويد فينبغي استئصاله.

فعاد أحمد يقول متحمساً: إن جماعة الإنسان الجديد تؤمن بهذا كل الإيمان.

فهز الرجل رأسه الكبير في أسف وهو يقول: ولذلك فالمجلة هدف الرجعيين من كافة النحل، إنهم يرمونني بإفساد الشباب.

– كما اتهموا سُقراط من قبل.

فابتسم الأستاذ عدلي كريم في ارتياح وقال: وما وجهتك؟ أعني أي كلية تقصد؟

– الآداب.

فاعتدل الأستاذ في جلسته وقال: الأدب وسيلة من وسائل التحرير الكبرى، ولكنه قد يكون وسيلة للرجعية فاعرف سبيلك، فمن الأزهر ودار العلوم خرجت آداب مرضية

عملت أجيالاً على تجميد العقل وقتل الروح، ومهما يكن من أمر — ولا تدهش من أن يصارحك بهذا الرأي رجل معدود في الأدباء — فالعلم أساس الحياة الحديثة، ينبغي أن ندرس العلوم وأن ننشعب بالعقلية العلمية. الجاهل بالعلم ليس من سكان القرن العشرين ولو كان عبقرياً، وعلى الأدباء أن ينالوا حظهم منه. لم يعد العلم وقفاً على العلماء، أجل لهؤلاء التزلُّع والتعمق والبحث والكشف، ولكن على كل مثقف أن يضيء نفسه بنوره وأن يعتنق مبادئه ومناهجه ويتحلَّى بأسلوبه، ينبغي أن يحل العلم محل الكهانة والدين في العالم القديم.

فقال أحمد مؤمناً على قول أستاذه: ولذلك كانت رسالة «الإنسان الجديد» هي تطوير المجتمع على أساس. فقال عدلي كريم باهتمام: أجل، على كل منا أن يقوم بواجبه، ولو وجد نفسه وحيداً في الميدان.

فهب أحمد رأسه موافقاً، فعاد الآخر يقول: «ادرس الآداب كما تشاء، واعن بعقلك أكثر مما تُعنى بالمحفوظات، ولا تنس العلم الحديث، ولا يجب أن تخلو مكتبتك — إلى جانب شكسبير وشوبنهاور — من كونت وداروين وفرويد وماركس وإنجلز، لتكون لك حماسة أهل الدين، ولكن ينبغي أن نذكر أن لكل عصر أنبياءه، وأن أنبياء هذا العصر هم العلماء.» من اليسير بالطبع أن نطابق بين عدلي كريم وسلامة موسى كشخصية واحدة عبرت في الرواية عن ذلك اللقاء التاريخي بين جيل نجيب محفوظ، وأكثر التيارات الفكرية تقدماً في جيل الطليعة؛ ذلك أننا نستطيع أن نعثر على آراء عدلي كريم مبعثرة في كتابات سلامة موسى، وكان الفنان بارعاً في تركيزها خلال هذا الحوار الهام، فالإنسان الجديد هي المحلة الجديدة التي أصدرها سلامة منذ عام ١٩٢٩ م من منزله بحارة جاد بالفجالة.

وإذا سلمنا بأن عدلي كريم هو سلامة موسى من المقارنة الموضوعية التي تطابق بين آراء الشخصية في الرواية وآرائها في الواقع، ثم أضفنا إلى عامل المطابقة اعتراف كل من الطرفين بصدق هذه المطابقة (اعترف سلامة موسى بذلك اللقاء في إحدى يومياته فور حصول نجيب محفوظ على جائزة الدولة في الأدب، واعترف به نجيب محفوظ مرتين: الأولى في تحقيق أجري معه تحت عنوان «عصر حياتي» بمجلة الإذاعة، والأخرى في تحقيق كبير أجراه معه فؤاد دواره بمجلة الكاتب)، إذا سلمنا بهذه المطابقة بعد ذلك، فسوف نضيف مرة أخرى تاريخ ذلك اللقاء الذي تم عند حصول نجيب محفوظ على البكالوريا عام ١٩٣٠ م، وبالتالي فإن شخصية أحمد شوكت في اللقاء الفني لم تكن سوى شخصية نجيب محفوظ الذي استبدل أحمد بكمال عبد الجواد في تصوير ذلك اللقاء لأهداف نستكمل

بحثها الآن، ولكن إذا تصفحنا السطور التالية للقاء وعرفنا أن أحمد كان يرسل المقالات إلى الإنسان الجديد، وأن له مقالاً سينشر في عدد قريب، ثم عدنا إلى كمال عبد الجواد في قصر الشوق لنعرف أن مقالاً ظهر له في إحدى المجلات يتحدث عن نظرية داروين وأشياء أخرى استوقفت أباه وأصدقائه ... لو فعلنا ذلك تمكنا من الظفر بنقطة التحول التاريخية في حياة كل من كمال عبد الجواد ونجيب محفوظ على السواء.

لقد رافق هذا التحول الخطير مجموعة من الظروف الهامة؛ فلقد أحب كمال عبد الجواد شقيقة صديقه حسين شداد بكل إخلاصه الرومانسي. وكانت الفتاة تجسيدا لكافة القيم التي تحملها طبقتها الاجتماعية، كان مظهرها الخارجي متلائما مع المزاج الرومانسي لكمال، فهي فتاة باريسية على درجة عالية من الرقة والأناقة لا تشبه في شيء بنات بين القصرين وقصر الشوق. كان في شك من أنها تأكل الطعام كسائر البشر، ولم يَمَنَّ النفس يوماً بالزواج منها لأن الشهوة عنده غريزة حقيرة، ومعبودته أحد ملائكة السماء هبطت على الأرض تنازلاً «ولعلها لا تخلو كذلك من تعالٍ لا يمكن أن يبرره فارق السن وحده؛ إذ لم تكن تكبره إلا بعامين على أكثر تقدير». والحق أن هذه العبارة وحدها تربط بين غرام كمال البكر وغرام نجيب البكر ربطاً عميقاً؛ فلقد أحب نجيب في مستهل حياته وهو ما يزال فتى رومانسياً فتاة تكبره في السن، وتقطن في الجناح الأرستقراطي من العباسية، أما هو فكان يقيم في الجناح الشعبي، وانتهت قصة غرامه الأولى بالطبع نهاية رومانسية حزينة، لا لأن الفتاة ثرية كما صورها في الرواية، وإنما لكونه لم يكن قد شب عن الطوق بعد بحيث يُسمح له بالزواج. وفي هذه النقطة أود أن أقول بأن غرامنا البكر يترك في وجداننا عادة ذكريات لا سبيل إلى نسيانها، ولعل هذا السبب هو الذي يبرر لنا تعدد صور الحب الأول في أقاصيص نجيب محفوظ الأولى، ورؤيته الرومانسية للمآسي العاطفية في بعض رواياته المبكرة.

غير أن الجدير بالملاحظة هنا، هو استبداله عابدة شداد، التي تنوب عن طبقة كاملة، بالفتاة التي لم تكن تمثل له حينذاك إلا استحالة الزواج المبكر بغض النظر عن الظروف الاقتصادية وظروف السن والفارق الطبقي، ولكن نجيب محفوظ الفنان الذي لا يؤرخ للماضي وإنما يجسد «قضية فكرية»، جعل من علاقة الحب بديلاً موضوعياً لمجموعة القيم التي يثور عليها فيما بعد؛ فقد كانت عابدة من أسرة تمتُّ بصلة قرابة إلى البكوات والباشوات وأولي الأمر، وكان مركزها الاجتماعي وتربيتها الفرنسية يعطيانها الحق في لقاء أصدقاء أخيها حسين، وينتمي هؤلاء الأصدقاء بطبيعة الحال إلى نفس الطبقة الاجتماعية

التي تنتمي هي إليها، وقد أحب فيها كمال مظاهر المرأة الحرة التي يفتقدوها في بيئته التي يخيم عليها أحد الآباء الآلهة الذين يرددون «الأنا» بين كل شهيق وزفير. كانت تقرأ الكتب وتناقش الأصدقاء وترتدي الثياب الأوروبية العصرية. ومن أعماق التناقض الحاد في داخله بين القيم السائدة على وجدانه، وعلاقاته الاجتماعية الجديدة مع أولئك الأصدقاء وغيرهم ممن يلتقي بهم هنا وهناك؛ أحس نحوها بعاطفة بعيدة عن برودة العقل، قريبة من قداسة القيم الموروثة. فإذا كان الأب هو «الأنا الوحيدة» في البيت، فإن عايدة هي «المعبودة الوحيدة» خارجه. فالاستبداد الأبوي في الأسرة، والطغيان العاطفي في الحب؛ هما نتاج المطلقات الرومانسية في حياة المراهق الممزقة بين القيم الإقطاعية والعلاقات البرجوازية؛ بحيث تصبح هذه المطلقات هي الحماية الشكلية من هذا التمزق، هي الضماد المؤقت للجرح ... فبواسطتها يتجاوز كمال مشكلات المرأة والمجتمع، بالحب السماوي، والفكر المجرد، والانتماء إلى حزب الوفد والزعيم المقدس سعد. التفاني في الحب والوطنية كلاهما، يبلغ به ذروة التواءم الكلي بين التناقضات الأصلية في تكوينه الرومانسي.

ومنذ البداية يهدينا نجيب محفوظ مفتاح التعمق في فهم تلك العلاقة بين كمال وعائدة فعندها كان يصارع أبناء الأحزاب المعادية للشعب، وعندها كان يتطلع إلى حياة أسمى من الحياة التي يعيشها، وعندها تضخمت حساسيته الشديدة إزاء مواطن النقص في تكوينه العضوي، فما إن أشارت إلى أنفه العظيم إشارة سريعة حتى بات ليلته يتحسس هذا الأنف بيديه وخياله ومراته وكل خلجة في أعصابه. وعندها أحس بأن ألوهيتها ترادف ألوهية الأب؛ بل هما اختلطا في «أنا» واحدة تتحكم في مجموع القيم التي يسير على هديها في هذا العالم، وفي نفس الوقت كانت تطالعه خطرات الشك بين الحين والآخر في كتب الفلسفة والاجتماع التي يقرأها، وكانت هناك الصدمات الباكورة التي طعنت خياله الغض عن الحسين، ولكن الصدمة الحائلة التي أعلنت بداية التحول التاريخي في حياته كانت تختزنها قصة الحب المذهل التي قالت له نهايتها إنه ضحية اعتداء منكر تأمر به عليه القدر، وقانون الوراثة، ونظام الطبقات، وعائدة، وحسن سليم، وقوة خفية غامضة لم يشأ أن يسميها. وعلى التو تصور جثته تقذف بها الأمواج إلى الشاطئ وقد امتص البحر الرهيب جمالها ونبلها «ولنعترف بعد هذا كله بأن الملل يطوق الكائنات، وأن السعادة ربما كانت وراء الموت، وبأن قاطرة الحياة تسير، وأن محطة الموت في الطريق على أي حال» ... اعترف لها بحبه، ولكن معذرة، فقد سبقه حسن سليم إلى الفوز الطبيعي بها؛ فهو ابن أحد القضاة من طبقتها وهي ما كانت تنظر إليه إلا لغري حسن بسرعة الزواج منها.

هذا شيء طبيعي للغاية، أن تتزوج عايدة من حسن، ولكن كيف يصبح هذا الشيء طبيعياً بالنسبة له؟ هنا يحدث الخلل النفسي والتفكك الروحي، وتسمي شخصيته نهباً لصراع حاد لا يهدأ.

جعل الفنان من الصراع الطبقي عاملاً حاسماً في النهاية المأساوية لقصة الحب، ولكنها تحمل في الواقع دلالة أكثر أهمية من الناحيتين الفنية والفكرية؛ ذلك أن عايدة كانت تمثل له مجموعة القيم التي أتاحت لعينيه مدى معيناً من الرؤية، فجاءت نهاية القصة تحطم هذه المجموعة من القيم الرومانسية في جوهرها، وتوسع مجال رؤيته وتزيده عمقاً. ومن الزاوية الفنية كانت قصة عايدة مقدمة ضرورية للوجه الآخر من هذا التحول التاريخي في حياته «ومن عجب أنه وجد في الحياة السياسية صورة مبكرة لحياته، فكان يطالع أنباءها في الصحف وكأنما يطالع مواقف مما مر به في بين القصرين أو العباسية؛ هذا سعد زغلول — مثله هو — شبه سجين وهدف للطعنات الباغية والحملات الظالمة ولخيانة الأصدقاء وغدرهم. وكلاهما — هو، وسعد — يكابدان أحزاناً من اتصالهما بأناس علواً بأرستقراطيتهم وسفلوا بفعالهم، تقمّص شخص الزعيم في كدره كما تقمص حال الوطن في قهره، وكان يلاقي الموقف السياسي وموقفه الشخصي بعاطفة واحدة وانفعال واحد. فكأنما كان يعني نفسه وهو يقول عن سعد زغلول: أثليق هذه المعاملة الظالمة بهذا الرجل المخلص؟ وكأنما كان يعني حسن سليم وهو يقول عن زيور: خان الأمانة واستحل القبيح في سبيل الاستيلاء على الحكومة. وكأنما كان يعني عايدة وهو يقول عن مصر: هل تخلت عن رجلها الأمين وهو يزود عن حقوقها؟ كان هذا التزاوج الحميم بين حبه لعائدة وحبه للشعب تأكيداً ملحاً من جانب الفنان بأن الانتماء في حياة ذلك الجيل هو قدر المرحلة الحضارية المتخلفة والتقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم؛ حيث إن الانتماء هو الكفاح من أجل الحصول على القدر الأدنى من الحرية. ومن ناحية أخرى كان ثمة تزاوج مماثل بين مأساة الحب والرغبة الحادة في اللانتماء «لم أعد من سكان هذا الكوكب، غريب أنا وينبغي أن أحيا حياة الغرباء.» تردُّنا هذه النقطة إلى بداية حديثنا عن ذلك المقال الذي قرأه أبوه وأصدقائه فجئ أبوه وتفكَّه أصدقائه. كان المقال شرخاً وافيّاً لنظرية داروين في تطور الأحياء. وكانت تعلن في جرأة عجيبة أن صاحبها لا يقيم وزناً كبيراً لما يقال عن أسطورة آدم وحواء. وبالرغم من أنه سبق أن نشر في إحدى المجلات بعض التأمّلات الفلسفية والأنات العاطفية، إلا أن خطورة هذا المقال تنبع من المعركة الجهنمية التي شبت في صدره وكاد عقله يحترق في أتونها «بالأمس ناضل نفسه وعقيدته وربّه نضالاً عنيفاً أعيا روحه وجسده، واليوم عليه أن يناضل أباه، غير أنه كان في الجولة الأولى معذباً محمومًا،

أما في هذه الجولة فهو خائف مرتعب، إن الله قد يؤجل عقابه، أما أبوه فشيمته التعجيل بالعقاب» و«لم يكن دون أبيه انزعاجاً ولم يغمض له جفن ليلتها حتى الصباح، وتقلب في الفراش متسائلاً عن آدم والخالق والقرآن، وقال لنفسه مرة وعشراً، القرآن إما أن يكون حقاً كله أو لا يكون قرآنًا. إنك تحمل عليّ لأنك لم تدرِ بعدابي، لو لم أكن قد اعتدت العذاب وألفته لأدركني الموت تلك الليلة.» كان قلبه مفعماً بالآلام «ألم الحب الخائب، وألم الشك، وألم العقيدة المتحضرة»، «إن الموقف الرهيب بين الدين والعلم أحرقك، ولكن كيف يسع عاقل أن يتنكر للعلم؟» ... مأساة الحب إذن هي المقدمة التمهيدية لمأساة القيم المنهارة، وكلاهما يرافق المرحلة السياسية البشعة في تاريخنا الحديث منذ بدأت إرهابات أزمة الرأسمالية الكبرى على النطاق العالمي، وبدأت أظافر الاستعمار والرجعية المحلية تغتال حريات الشعب الديمقراطية. تلك الأحداث التي يصفها كمال بأنها «كلت زماننا بالسواد» ... واستجاب كمال تلقائياً للخمر والمغامرة «لا دين ولا عايذة ولا أمل، فليكن الموت.» كلا، هناك شيء آخر قبل الموت، هناك ذلك الوجه الآخر للتحول، كان الوجه الأول هو عايذة، المعادل الوجداني لفكرة الصراع الطبقي، وكان الوجه الآخر هو أحمد عبد الجواد — الأب الإله — المعادل الوجداني لفكرة القيم. فقد ظلت ألوهية الأب على عرشها متربعة في ارتياح إلى أن اكتشف ياسين — أحد أخوة كمال — جانباً خافياً من حياة أبيه، اكتشفه صدفة في بيت زبيدة العالمة وهو يضرب بالدف ويهرج مع نخبة من الأصدقاء كأبي رجل خُلق للمجون والمذات لا لشيء آخر، وبينما يخاطب ياسين أباه من الداخل «اليوم عيد ميلادك في قلبي» نلمح القسّمات النهائية في تحول كمال التاريخي وهو يستقبل الخبر الغريب قائلاً: «هل ثمة حقيقي وغير حقيقي؟ ما علاقة الواقع بما في رءوسنا؟ ما قيمة التاريخ؟ ما العلاقة بين عايذة المعبودة وعايذة الحبلى؟ أنا نفسي ما أنا؟» ... إلى أن يقول: «ومع ذلك فالمصادفة وحدها هي التي عرفتك بحقيقة الرجل، والمصادفة هي التي لعبت في حياتك أخطر الأدوار؛ لو لم أصادف ياسين في الدرب لما انقشعت عن عيني غشاوة الجهل، لو لم يجذبني ياسين على جهله إلى القراءة لكنت اليوم في مدرسة الطب كما تمنى أبي، لو التحقت بالسعيدية ما عرفت عايذة، ولو لم أعرف عايذة لكنت إنساناً غير الإنسان ولكان الكون غير الكون. ثم يحلو للبعض أن يعيب على داروين اعتماده على المصادفة في تفسير مذهبه.»

ويضيء لنا نقطة التحول في حياة كمال عبد الجواد المرادفة فكرياً لحياة نجيب محفوظ ذلك المقال المنشور بالمجلة الجديدة في أكتوبر عام ١٩٣٠م بقلم نجيب محفوظ

تحت عنوان «احتضار معتقدات وتولد معتقدات»؛ حيث يقول إن «الإنسان بطبعه وبحكم العاطفة الدينية التي تملأ جوانب نفسه يتشوق دائماً لمعتقد يسلم إليه نفسه وإيمانه؛ ولهذا نجده يعتنق المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية ويبذل في سبيلها من نفسه ما كان يبذله سلفه القديم في سبيل الله أو قيصر». إلى أن قال بوضوح: «ولو أردنا أن نتنبأ بالمذهب الذي سوف يكون له الفوز من بين المذاهب لقلنا — أو لأحبينا أن نقول — بأنه مذهب الاشتراكية». ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ في ذلك الوقت على وجه التحديد كان قد اتخذ موقفاً محدداً من مسائل عدة، على رأسها جميعاً تقف مسألة القيم. فهو يرفض أولاً مجموعة من القيم ويستضيف ثانياً — وفي نفس اللحظة — مجموعة أخرى جديدة من القيم ... أي أن الرفض هنا جزء لا ينفصل عن الانتماء. ولا ريب أن اشتراكية نجيب حينذاك ليست هي الاشتراكية العالمية الحقبة؛ لأن هذه ينجح إليها المنتمي إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة غير متأزمة، أما اشتراكية كمال فهي مستقاة من فابية سلامة موسى أكثر من اعتمادها على كارل ماركس؛ غير أنها تفصح عن اتجاه نحو العلم ومفاهيم العدل الاجتماعي التي كانت تغمر عقول المثقفين المصريين في ثلاثينيات هذا القرن على ضوء اتجاهات أوجست كومت ودوركايم. بالإضافة إلى ذلك التيار الفكري القادم مع أبحاث فرويد في علم النفس وبرجسون في الفلسفة وكاري في العلم ... هذه الأبحاث التي فتحت نوافذ عقولنا على معان جديدة عن الحتمية والاحتمال واللاوعي وغيرها، مما جعل أضواء المعرفة تركز أشعتها على دور «العقل» من ناحية، و«تقييم الأشياء» من ناحية أخرى. هذا الموقف من القيم نكتشف آثاره عند كمال عبد الجواد في محاولته صياغة نظرية علمية «يمكن الاعتماد عليها» في إنشاء فلسفة عامة للوجود. ذلك أنه أصبح «يفكر في ميلاده بعقل جديد، عقل قد عبَّ من منهل الفلسفة المادية حتى ألم في شهرين بما تمخض عنه تفكير الإنسانية في قرن من الزمان»، وأيضاً «فالجهد في سبيل ربط مصر المتأخرة بركب الإنسانية عمل نبيل وإنساني كذلك». هذا الموقف الجديد من القيم يستلزم تغييراً جذرياً في نظرة كمال إلى النقاط الأساسية في حياته: الزواج، الأدب، المسألة الوطنية، الدين، الفكر ... وما إليها من الأمور التي تعتبر محركاً مباشراً لتحوله الجديد.

أما الزواج فقد سبق له أن رفضه رفضاً رومانسياً لفصله العلاقة بين الزواج والحب، وتساميه بالحب إلى درجة ملائكية لا تهوي به إلى «حضيض» الزواج. وكانت عايدة هي الحب والحب هو عايدة، وكلاهما يرادف السماء والألوهية والعبادة؛ لذلك كانت الشهوة الجنسية لديه غريزة حقيرة، أما الآن فهو يرى أن «عايدة ذهبت فيجب أن أخلق عايدة أخرى بكل ما ترمز إليه من معان» وبعد أن كان يرفض لقاء تحت القبو مع نرجس وقمر

وفؤاد الحمزاوي، أمسّت الخمر وبيوت الدعارة هي ملجأ الوحيد، وأما الأب «فليتكم لم تضنّ علينا بصدافتكم، ولكن لست وحدك الذي تغيرت فكرته، الله نفسه لم يعد الله الذي عبدته قديماً»، ثم يهتف من أعماقه ليسقط الأب المستبد. و«الإيمان بالله هو الذي جعل من الموت قضاء وحكمة يبعثان على الحيرة، وهو ليس في الحقيقة إلا نوعاً من العبث». والأسرة يجب إلغاؤها «وأن تزول الأبوة والأمومة؛ بل هبني وطناً بلا تاريخ وحياة بلا ماضٍ»، والحرية «مهما يكن من أمر فسأمت ما حييت الأسر وأعشق الحرية المطلقة»، «أريد عالماً يعيش فيه الإنسان حرّاً بلا خوف ولا إكراه»؛ وأما الدين فإن «أقدم الآثار المتخلفة على وجه الأرض أو في باطنها معابدٌ، وحتى اليوم لا يخلو منها مكان، فمتى يشب الإنسان عن طوقه ويعتمد على نفسه.» وذكر كيف انجلى قبر الحسين «عن أول مأساة في حياته، ثم كيف تتابعت المآسي بعد ذلك غير مُبقية على حب أو عقيدة أو صداقة، وكيف أنه رغم ذلك كله لا يزال واقفاً على قدميه، يرنو إلى الحقيقة رنوّ العابد، غير أبه لطعنات الألم» مؤثراً القلق الحي على الطمأنينة الخاملة، ويقظة السهاد على راحة النوم، والطريق إلى نسيان كل شيء إذا كان ثمة سبيل إلى النسيان فهو تحليل الحب إلى عناصره الأولية، والانشغال بهموم كبرى، والشراب والجنس والفلسفة جميعاً.

ومع هذا سيبقى ذلك الأنف العظيم في الوجه الضيق «كجندي إنجليزي في حلقة ذكر» يشير بصورة دائمة إلى مُركب النقص الخطير في حياة كمال؛ فهو العلامة الوحيدة التي تذكر بما أسماه استبداد أبيه قبل أن يولد، وكذلك استبداد معبودته بعد أن وُلد. وإذا كانت ثورته على الأب الإله من جهة، وعابدة المعبودة من جهة أخرى، قد تحولت به وجهةً أخرى لا تخضع للقيم السطحية التي تُقاس بها مظاهر الحياة، فإن ذلك الأنف الضخم بعد ذلك يظل رمزاً كبيراً إلى إحساس كمال بالنقص إزاء الكثير من مظاهر هذه الحياة. وهذا هو منهج نجيب محفوظ في التفكير الفني حين يجسد إحدى المشكلات الفكرية أو الأزمات العقلية في إطار عاطفي يهز المشاعر، ثم يتسرب من القلب الوجداني في هدوء إلى الهدف الفكري مباشرة.

والحق أن هذه الصورة للانقلاب الخطير الذي حدث في حياة كمال عبد الجواد كشخصية فنية، وفي حياة نجيب محفوظ الواقعية (من ناحية الأزمة في جوهرها لا في إطارها الخارجي الذي تضمّن قصة الحب والأب والحسين) لا يمكن تصنيفها بإحدى خانات الفكر التقليدية؛ فهي لا تشكل خطأً ماركسياً حاسماً ولا تميل إلى أحد خطوط الفكر اليميني على الإطلاق، ذلك أن الثقافة المستوردة التي أسهمت بصورة جدية في

الانقلاب يمكن تمثُّلها، أما معاناتها فلا تتم إلا من خلال المشاركة في إبداعها. والتمثل العقلي واللامعانة، يخلقان التناقض بين الاقتناع المجرد عن السلوك الواقعي، فالانقسام في شخصيتنا بين منطقها العقلي وسلوكها العملي. وأضيف أن الانتماء في الشرق العربي يتم بُغية الحصول على الحد الأدنى من الحرية؛ بينما اللانتماء في الغرب يتم بهدف حماية ما تحقق للمنتمي من حرية. واللانتماء في ذاته مبالغة في تصور حرية الفرد تصل بهذا الفرد إلى الشلل التام. أما في الشرق العربي فالمبالغة لا تحدث من جانب المثقفين في الأغلب؛ وإنما يظهر أثرها في تضخم انتصارات أعداء الحرية والديمقراطية الذين يغتالونها بلا هوادة. وإذا كان العامل ينتمي إلى قضيته الواضحة بلا عقد، فإن المثقف البرجوازي يرتبط بهذه القضية عن طريق الفكر، أي أنه ينتمي إلى قضية ما بالتبني لا عن أصالة طبقية. من هنا لا يستشعر العامل أزمة داخلية عميقة إذا غابت الديمقراطية. أما المثقف الذي يرتبط أساسًا بالفكر، فإنه يتأزم أشد التأزم. ومع ذلك فإن المثقف البرجوازي المنتمي إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة، تحل له عملية الانتماء الإيجابي نفسها الكثير من جوانب الأزمة.

ويختلف الوضع اختلافًا كبيرًا عند المثقف البرجوازي الذي لا يرتفع انتماؤه إلى المستوى الثوري ولا يهبط إلى مستوى اليمين الرجعي، ولكنه يظل «تعبيرًا جامدًا» عن شريحته الاجتماعية في صورتها المتكاملة، أي في ذبذبتها وتمزقها بلا توقف عن الغليان. لا يقال إذن عما يحسُّه من قلق وشك وبلبلَة أنها روااسب برجوازية؛ لأنه في واقع الأمر لم يتخلَّ لحظة واحدة عن تكوينه البرجوازي بكل ما يشتمل عليه من حيرة وتمزق، ولكنه لا يتخلَّى أيضًا لحظة واحدة عن الوقوف إلى جانب التقدم الاجتماعي، وإن ظل وقوفًا سلبيًا في كثير من الأحيان يعبر عنه الانتماء إلى حزب الوفد في معظم مراحل تطوره مهما شاب هذا الحزب من انحرافات عن مصالح الشعب في بعض هذه المراحل. كما يعبر عنه اتخاذ الكتابات الفكرية وسيلة وحيدة للتغيير دون الانخراط الفعلي في العمل السياسي. ولعل الانحياز المطلق إلى حزب الوفد هو انحياز تاريخي لا أكثر، بمعنى أنه انحياز إلى تلك المبادئ الأولى العزيزة التي نادى بها الوفد أثناء الثورة كاستقلال والديمقراطية. ولعل الديمقراطية بالذات هي المطلب الأساسي عند المثقف البرجوازي المتجه مع رياح الفكر إلى أهداف تُعادي التخلف الحضاري المرير. ينبغي أن نضيف إلى معالم الأزمة طبيعة المقومات الخاصة بالمنتمي اليساري في بلادنا إِبَّان تلك الفترة، فقد ظلت الحركة اليسارية نهبًا للتفكك النظري والتنظيمي أمداً طويلاً، في الوقت الذي نشطت فيه كلُّ من الفتاة والإخوان المسلمين نشاطاً رهيباً، فكان من المستحيل أن تتضح الرؤية أمام المنتمي المأزوم؛

بل كان من الطبيعي أن يفرز أحماض القلق والشك والتردد من أعماق تكوينه الممزق، المحاط بتلك الظروف البشعة.

يقول الدكتور عبد المنعم المليجي في كتابه حول «تطور الشعور الديني عند الطفل والمراهق»: «إن الفرد لا يتخلّى عن عقائده بمجرد أن تغزو الأفكار الحرة ذهنه؛ لأن دوافع في أعماق نفسه تعرقل تحرره الديني، ورغباتٍ فيها تشبعها تلك العقائد، وليس من اليسير التضحية بها إرضاءً لمطالب عقلية على سطح الحياة النفسية، ولأن المسألة ليست استبدال شيء بآخر، وإنما هي تحول كلي للنفس برمتها من اتجاه إلى اتجاه مغاير» ... إلى أن يقول: «نستطيع أن نقرر إذن أن الانقلاب الديني ليس حادثاً بسيطاً طارئاً كاهتداءٍ عقلي مفاجئ، إنما هو تحول عام في الشخصية»^٦. ويقول بول هازار في كتابه حول «أزمة الضمير الأوروبي» إن المقارنة بين الأخلاق والمبادئ والفلسفات والأديان تصل بنا إلى معنى النسبية والمعارضة والشك، وإن التاريخ كله لم يكن إلا شكاً مستمراً^٧.

والشك في حياة كمال عبد الجواد هو المحور الذي تدور حوله أحداث الجزء الأخير من الثلاثية. وهو الوليد الشرعي الأول لنقطة التحول التاريخية في حياة كمال، وهو ربيب الانشطار الحاد في شخصيته. وجاءت «السكينة» تجسّماً موضوعياً لهذا الانقسام في الشخصية. لم يعد الانقسام مقصوراً على تلك الهوية العميقة الفاصلة بين العقل والسلوك. أصبح ثمة انقسام في العقل، وانقسام مماثل في السلوك يتوجّههما انقسام أكبر بين العقل والسلوك. وتبدأ أحداث السكينة عام ١٩٣٥م أي بعد مرور ثماني سنوات على أحداث قصر الشوق، فنستقبل كمال عبد الجواد المفكر الذي ينشر مقالاته الفلسفية بمجلة «الفكر» بغير أجر، والمقال الذي تشير إليه بداية أحداث الرواية عن البراجماتيزم، ولن نتعب كثيراً حين نعرف أن مجلة الفكر هذه هي مجلة «المعرفة» التي كان يكتب فيها نجيب محفوظ آنذاك، ويكاد نجيب أن يسمى صاحبها باسمه الحقيقي حين دعاه عبد العزيز الأسيوطي، وهو في واقع الحياة عبد العزيز الإسلامبولي. هذه الحقيقة شديدة الأهمية في تتبع المقارنة بين الشخصية في الفن، والشخصية في الواقع. فنجيب محفوظ كتب فعلاً في عدد سبتمبر عام ١٩٣٤م من المجلة الجديدة مقالاً تحت عنوان «البراجماتيزم أو الفلسفة العملية» والتلاعب بالسنين أو أسماء المجلات ليس إلا من دواعي الفن التي لا تقوم برهاناً على منافاة الفن

^٦ مطبوعات جماعة علم النفس، نشر دار المعارف.

^٧ الطبعة العربية عن دار الكاتب المصري، ترجمة جودت عثمان ومحمد نجيب المستكاوي، ١٩٤٨م.

لحقيقة واقعية؛ بل ربما أكدت بغير أن يقصد الفنان اتجاه هذه الحقيقة وواقعيتها. ثم نقرأ له بحثاً آخر تحت عنوان «الله» في نفس المجلة بعددي يناير ومارس عام ١٩٣٦م، وبحثاً آخر عن «السيكولوجية واتجاهاتها وطرقها القديمة والحديثة» في عدد مارس ١٩٣٥م. وينطبق على هذه المقالات وغيرها ما قاله كمال عبد الجواد من أنها فلسفات قديمة وحديثة تنقد أحياناً العقائد والأخلاق، ولكنها في النهاية ليست إلا استعراضاً محايداً في معظمه لتيارات الفكر الغربي المعاصر له وقتئذٍ.

والاستعراض المحايد لتيارات الفكر هو المظهر الخارجي للشك الذي تسلك إلى حياة كمال كلها. والشك يغرس في أعماقه بذور الإحساس بالعبث واللاجدوى. والواقع يفرض عليه الانتماء إلى الحياة بأن يضيفي عليها معنى ما؛ لهذا كان الانقسام الأول في شخصية كمال هو الانقسام العقلي، واستخدم الفنان في تجسيد هذا الانقسام رمزاً شديد الإيحاء بأبعاد المعركة. وكان تقسيمه للرواية الكبيرة إلى ثلاثة أجزاء بمثابة المنهج التعبيري الدال على هذا الرمز، فربما لا نستطيع أن نقارن بين أحمد عبد الجواد وبين أبناء جيله الواقعي، ولكنه بلا ريب كان يحمل في تكوينه معظم ملامح العصر خلال القيم بكل ما تحتويه من تناقضات، فهو يمثل سطوة القيم الإقطاعية المستبدة كما يمثل في نفس الوقت تحلل هذه القيم من الداخل. وهذا ما ترمي «بين القصرين» إلى تجسيده، وما الإطار التاريخي الذي يضمها إلا التبرير الزمني لوجود هذه القيم. أما في قصر الشوق فهناك عائدة تمثل القيم البرجوازية بكل ما تشتمل عليه أيضاً من تناقضات. فهي عنوان الحرية والثقافة والرقى، كما أنها عنوان السطحية وتبادل المنفعة. والوجه الآخر من صورة قصر الشوق هو كمال عبد الجواد الذي يمثل الشك في قيم الأب الإله وقيم عائدة المعبودة على السواء. ويجيء أحمد شوكت في «السكرية» كحلٍّ «عقلي» لجيل المأساة الحضارية، بالانتماء إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة غير متأزمة. أي أن أحمد شوكت في واقع الأمر ليس شخصية روائية بالمعنى الفني الدقيق، وإنما هو مجرد حيلة فنية لحلم اليقظة الذي يجسد الحل لأزمة كمال. نستدل ذلك من التصور الرومانسي للمناضل اليساري في بلادنا فهو — أحمد شوكت أو سوسن — نموذجي في كل تصرفاته، يستوحى سلوكه في أدق جزئيات حياته اليومية من تعاليم ماركس وإنجلز، وليست هذه هي الشخصية الحية بتناقضاتها مع نفسها ومع الواقع ومع الفكر.

أما إذا ألغينا تصورنا الرومانسي لشخصية أحمد، فإننا حينئذ نتعرف على سماته الرامزة إلى الجانب الفني من شخصية كمال، الجانب الذي يفرض عليه صراعاً لا يكل،

الجانب الذي يقسم شخصيته العقلية من الداخل إلى قسمين متنازعين بضراوة تجعله يقول: «أنا الحائر إلى الأبد.» فأحمد شوكت في الحقيقة هو الوجه الآخر لكمال عبد الجواد، هو الحلم والأمنية، هو الامتداد المثل الذي يرجوه، ولهذا لا ندهش أن يسجل نجيب محفوظ لقاءه بسلامة موسى من خلال شخصية أحمد شوكت، فليس هذا خطأ على الإطلاق؛ وإنما هو الإحساس العميق بالمرارة بأن كمال يمثل في الواقع، وأحمد يمثل في الحلم، فإذا اختلط الواقع بالحلم فليس لنا أن نتهم سوى هذا التمزق المتنازع في الشخصية المنقسمة على نفسها التي تجسد أول بطولة تراجمية في الرواية المصرية؛ فبينما كان المفروض أن يولد البطل التراجيدي في الأدب المصري على خشبة المسرح؛ حيث يتوفر له البناء الدرامي الأكثر تجسيداً لطبيعته من البناء الروائي، نرى أن الاضطراب العظيم الذي رافق النهضة الأدبية في بلادنا كمجموعة من التفاعلات بين واقعنا المحلي والحضارة الغربية لم يُتَحْ لكتاب المسرح عندنا فرصة الاهتداء إلى معنى البطولة التراجيدية أولاً، فالاهتداء إلى بطل العصر في مرحلتهم الحضارية ثانياً، حتى يمكنهم تقديم البطل التراجيدي المصري الذي طال اختفاؤه منذ أيام الإله المعذب أوزوريس إلى العصر الحديث. ولهذا كان نجيب محفوظ مُوقِّفاً إلى أبعد حد حين وضع كلتا يديه على سمات البطل المعذب في جيله، ثم استطاع أن يصوغ مأساته في ثلاثيته الروائية. ولو أننا نظرنا إلى الثلاثية على ضوء المفهوم الكلاسيكي فالرومانسي للبطولة التراجيدية، لاستطعنا أن نلتقط أبعاد القضية الفكرية الكبيرة التي تختزنها هذه البطولة، واستبعدنا نهائياً الفكرة القائلة بأن الفنان يؤرخ للمجتمع المصري، أو أنه قام بعملية مسح اجتماعي.

انقسام الشخصية هو محور بطولة كمال التراجيدية. والفنان لا يغير منهجه في التفكير الفني على طول الثلاثية؛ فبينما تمثل «بين القصرين» ألوهية الأب «المتربع على عرش القيم السائدة وتحللها، وتمثل «قصر الشوق» بداية التمزق الضخم بين هذه القيم والعلاقات الاجتماعية الجديدة، فإن «السكرية» هي تجسيم الانقسام الأكبر في كل من العقلية والسلوك في الشخصية الواحدة؛ أحمد شوكت ورياض قلدس يجسدان الجانب العقلي المرتبط باليسار الإيجابي المتكامل فكرياً (أحمد)، والمرتبط بالأدب والفن تعبيرياً (قلدس) ... ذلك أن الصراع العقلي الذي نشب في أعماق كمال، كان صراعاً متعدد الأبعاد، فهو أولاً: صراع بين الانتماء «القدرى» الأصل، والشك الطارئ، وهو ثانياً: صراع بين اتخاذ الفلسفة أو الأدب غاية موضوعية للحياة، وتحقيقاً ذاتياً للوجود؛ أما الانقسام في السلوك العملي، فتجسده «بدور»، أو عايده الجديدة التي خلقها من نفس الوعاء الذي أنبت الأولى، ولكن في ظروف أخرى تناسب القيم الجديدة.

أي أن السكرية لم تكن مرحلة تاريخية في حياة أسرة بقدر ما كانت تجسيماً موضوعياً للشخصية المنقسمة على نفسها، أو بطولة كمال التراجيدية؛ فليست الشخصيات الرئيسية فيها إلا وجوهاً متعددة لشخصية واحدة هي كمال عبد الجواد، استخدمها الفنان كحيلة روائية يبرز بها أبعاد المأساة الكامنة في أعماق هذه الشخصية، والرمزة بدورها إلى مأساة جيل كامل. ولعل ذلك الإطار التاريخي هو الذي يضيف عليها سمات الشمول التي تجعل منها مأساة مجتمع وحضارة. أي أن الثلاثية ليست إثباتاً روائياً للحتمية التاريخية أو قوانين الوراثة حتى يقال إن الأجزاء الثلاثة في تسلسلها المتطور فيما يشبه الجبر يؤكد هذه الحتمية وتلك القوانين؛ لأن هذين العاملين يدخلان ضمن العناصر المكونة للعمل الفني ككل، ولكنهما لا يشكلان أوجه القضية الفكرية الأساسية، كذلك فإن الثلاثية ليست معرضاً لعدد من «الموضوعات» التي ترافق أجيالاً مختلفة؛ كأن يقال إن بين القصرين هي قصة الأب المستبد الماجن، وإن قصر الشوق هي قصة الحب الخائب، وإن السكرية هي قصة الجيل المؤمن ... كلا إن هذا التصور الذي تغذيه بضعة عناصر فنية في أدب نجيب محفوظ؛ كالتفاصيل والأحداث التاريخية والموضوعات المختلفة، هذا التصور يجانب التوفيق إلى أبعد حد ما دامت هذه العناصر تخدعه فيأخذ موقفاً مسبباً من العمل الفني بتصنيفه في خانة الاتجاه الواقعي أو الطبيعي أو ما شابههما. على أنه إذا كان من الممكن التماس العذر زمنياً لأولئك الذين طابقوا بين نماذج الأدب الواقعي أو الطبيعي وبين الثلاثية على ضوء التشابه في كثرة التفاصيل أو اتخاذ القطاع الاجتماعي أو الشريحة التاريخية خامّة إنسانية للعمل الأدبي؛ فإننا لا نستطيع أن نبرر ثباتهم على هذا الرأي إلا بأنه تجاهل للفروق الجوهرية بين أدب القضايا الفكرية وأدب الاتجاهات أو التيارات أو المذاهب الفنية والفكرية الذي يستهدف البرهان العلمي أحياناً — كما هو الحال عند زولا — على صحة قانون ما. الثلاثية كما قلت منذ البداية تنتمي إلى النوع الأول، إلى أدب القضايا الفكرية الذي لا يبرهن على شيء وإنما يبلور قضية أو أزمة ما، لا تستهدف تحليلها بقدر ما ترمي إلى تجسيدها، وربما تتضمن عبر السياق أدلة اجتماعية أو براهين تاريخية أو ما يشبه التجارب العلمية، ولكن هذه كلها تأتي كشيء ثانوي إلى جانب القضية أو الأزمة الرئيسية. لهذا كان كمال عبد الجواد هو القضية الكبيرة في الثلاثية، وإذا كانت بين القصرين قد صورت طفولته، والسكرية صورت كهولته، بينما ركزت قصر الشوق على أزمة «الشباب» ... فإني لا أرى الطفولة في بين القصرين، ولا الكهولة في السكرية، بقدر ما أرى هنا وهناك بناء من القيم، كانت بين القصرين هي جناحه الرجعي الموغل في الرجعية، وكانت السكرية

هي جناحه المتقدم على الدوام ... وعلينا في هذا التصور أن نغمض الطرف عن شخصية متقدمة في بين القصرين؛ مثل «فهمي»، أو شخصية رجعية في السكرية مثل «عبد المنعم»؛ لأن أمثال هاتين الشخصيتين تأتيان لأسباب فنية وفكرية لا تلغي اتجاه السهم الذي يشير إليه البناء في مجموعه. ففي بين القصرين نلتقي بياسين وفهمي معاً، لمجرد أن يستخدم الفنان اللون الأبيض إلى جانب اللون الأسود في إبراز أحدهما؛ ياسين الذي اتخذ من «اللذة» قبلة له في الحياة، تختفي دونها كافة المغريات والمسئوليات. وفهمي الذي اتخذ السياسة والوفد بالذات محراباً له في الوجود ... ومن صميم الشريحة الاجتماعية الشديدة التباين، نبت كمال. أي أن بين القصرين في مخيلتي هي تجسيم للفوضى والبلبلية التي أفرخت أزمة كمال فيما بعد، خاصة إذا كان عاهل بين القصرين يجسد هذا التناقض الحاد في شخصيته الواحدة: رجل بائس نهاراً ورجل الملذات ليلاً، هذه الشخصية المزدوجة التي عبرت عن نفسها وراثياً في شخصيتي ياسين وفهمي، جاءت بكمال ليواجه هذا الازدواج بشجاعة البطل ذي الشخصية المنقسمة. وفرق كبير وهام بين ازدواج الشخصية وانقسامها؛ فالازدواج يعني هوة ما بين الذات الأصلية الخافية عن العيون، والواجهة المرئية أمام الناس، ومن ثم يكون التضليل والخداع والكذب النجوم التابعة للشخصية المزدوجة التي لا تحقق وجودها، ولا تؤكد ذاتها الأصيلة. أما الشخصية المنقسمة فإنها لا تحقق وجودها أيضاً، لا لأن ثمة مسافة بين الذات والواجهة المعلقة من الخارج؛ بل لأن هذه الذات بعينها هي التي تعاني الانشطار بين الواقع والحلم، فليست هناك واجهات معلقة في الخارج. إن انقسام الشخصية لا يتيح الفرصة لأن تكون ثمة مسافة أخرى بين هذا الجوهر المنقسم وأية لافتات خارجية تحمل الخداع والتضليل والكذب، يكفي ما به من عذاب في الداخل. هو إذن شخصية كاملة العراء أمام النفس، والعراء وحده يعذبها؛ لأن هذه النفس مشطورة، منقسمة، وهذا هو الدور الذي تؤديه بين القصرين في الواقع الروائي، إنها مجموعة من القيم الازدواجية، ومن صلبها خرج كمال يحمل صليب الانقسام.

أما السكرية فلها شأن آخر، بالرغم من أن الفنان يستخدم منهاجاً واحداً في التفكير الفني: أحمد وعبد المنعم، اليساري واليميني، هما أبناء الأسرة الواحدة، أي أن الأرض الاجتماعية والتاريخية التي أنبتتهما واحدة، فلماذا توجد شخصية كعبد المنعم؟ أو لماذا توجد شخصية كأحمد؟ إننا نسلم تقريباً بأن ثمة علاقة بين شخصيتي أحمد وكمال قبل أن نصل إلى أنهما شخصية واحدة. تبدو هذه العلاقة في أوضح صورها حين نقرأ عن كمال أنه يشعر بأحمد كأقرب الجميع إلى روحه، وأنه كان معجباً بأحمد «غابطاً له شجاعته وقوة إرادته وغيرهما من المزايا التي حُرِم هو منها، وعلى رأسها الإيمان والعمل والزواج،

كأنما قد بعث في الأسرة كفارة عن جموده وسلبيته.» كذلك فحين يتم اعتقال أحمد وعبد المنعم لا يذكر سوى كلمات أحمد عن الثورة الأبدية ويذهب في ترديدها إلى حد يتصور رياض قدس إزائه أن ثمة انقلاباً خطيراً يوشك أن يقع في حياة كمال، ونحن لا ننسى ذلك اللقاء التاريخي بين أحمد وعدلي كريم، الذي يرادف في الحياة الواقعية اللقاء الهام بين جيل نجيب محفوظ وجيل سلامة موسى. فإذا كان كمال عبد الجواد هو الشخصية الفنية الرامزة إلى جيل نجيب محفوظ يمكن القول بأن لقاء عدلي كريم مع أحمد هو بعينه لقاء مع كمال.

أحمد شوكت إذن ابن شقيقة كمال في الرواية من ناحية المظهر، ولكنه يقوم بتجسيد أحد طرفي النزاع أو الانقسام في شخصية كمال العقلية، هو الطرف الجوهري الأصيل، وإن كان لا يزال في دور الحلم والأمنية، هو الطرف المنتمي إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة. أما عبد المنعم فهو الحيلة الفنية التي تُعرف عادةً بلعبة النقائض التي يزيد بعضها البعض وضوحاً، إن وجوده لا يسجل تيار الانتماء اليميني في مرحلة الفاشية الدينية فحسب؛ بل هو يزيد وجود أحمد وضوحاً، هو يؤكد الانتماء اليساري في مرحلة التنظيم العملي، هو بمثابة اللون الأسود الذي يؤدي إلى وضوح اللون الأبيض المجاور له.

إننا نقرأ قصة أحمد شوكت مع علوية صبري، فكأننا نستعيد قصه كمال عبد الجواد وعابدة شداد. الفتاتان كلتاهما تنتمي إلى إحدى الطبقات العليا من المجتمع، وكلتاهما ترفض دعوة الحب التي يتقدم بها الطرف الآخر، لا شيء إلا لأن الفارق الاجتماعي بينهما يحتم ذلك؛ غير أن كمال عبد الجواد يطلب من نجيب محفوظ أن يخصص له الجزء الثاني من الثلاثية بأكمله حتى نقف على أبعاد أخرى المأساة. أما أحمد شوكت فيحسم الأمر في صفحات قليلة، ويتجه إلى طبقة اجتماعية أخرى، إلى سوسن حماد ابنة عامل المطبعة. وهكذا يتم التشابه بين هذه النهاية وبين ما كادت تنتهي إليه قصة كمال مع بدور شقيقة عابدة التي عرفها في سنوات الاندحار الاجتماعي لأسرتها، لولا أن كمال — الواقع — سرعان ما يرفض فكرة الزواج منها؛ لأن «الزواج نوع من الإيمان» بينما أحمد — كمال الحلم — يسارع بالزواج من سوسن بالرغم من معارضة أهله. رفض كمال للزواج هو جزء من خطة رفضه للحياة «لَمْ يَتَزَوَّجْ رغم استجابة الظروف ورغبة الوالدين؟» أجل مضت فترة في ظل الحب فكان الزواج ضرباً من العبث. وتبعتها فترة حل محل الحب فيها بديل، هو الفكر، فاستغرق الحياة بنهم، وكانت فرحة الأفراح أن يعثر على كتاب جميل أو يظفر بنشر مقالة. وقال لنفسه إن المفكر لا يتزوج وما ينبغي له. كان ينظر إلى فوق ويظن أن

الزواج سيحمله على النظر إلى تحت. وكان — وما زال — يلذ له موقف المشاهد المتأمل بقدر ما ينفر من الاندماج في ميكانيكية الحياة، وإنه ليضن بحريته كما يضمن البخيل بماله. ثم إنه لم يبقَ عنده من المرأة إلا شهوة تقضى. وإلى هذا كله فالشباب لم يضع هباءً ما دام لا ينقضي أسبوع دون مسرات فكرية ولذات جسدية. ثم إنه حائر يداخله الشك في كل شيء «والزواج نوع من الإيمان»، «وكان يؤمن في أعماقه بأن الزواج قبة لا حبة، وكان يساوره شعور غريب بأنه يوم يذعن للزواج فسيقضى عليه قضاء مبرماً» هذه الكلمات التقريرية المباشرة تكاد تكون بالحرف هي الكلمات التي أملاها عليّ نجيب محفوظ، وهو يشرح لي لماذا تأخر في الزواج؛ قال لي بالحرف: «كدت أتزوج وأنا بعدُ في مرحلة المراهقة حين تعرفت على فتاة تكبرني بعامين تقريباً. وما أن مرَّ هذا الحادث بسلام حتى أيقنت أن لا زواج لي في ظل الاشتغال بالفكر والفن، كان تصوري للمشكلة آنذاك تصوراً رومانسياً محضاً؛ فالأدب هو كل شيء في الحياة، والزواج أحد المعوقات الكبرى لهذا الشيء الأعظم، ثم كبرت وأخذت أنفر من الزواج لأسباب أخرى بعيدة تماماً عن الرومانسية، تلك هي مسئولياتي الاجتماعية الرهيبة التي تحول قطعاً بيني وبين الحياة التي أرجوها لنفسي. (وأوقف بنجيب محفوظ عند هذا الحد، لنستمع إلى كمال في السكرية يصف الزواج بأنه «طبيعي فوق أنه بطولة، ولكنه في الوقت نفسه بشع، تصور أن تغرق حتى قمة رأسك في هموم الحياة اليومية، ألا تفكر إلا في مشكلات الرزق، أن يحسب وقتك بالقروش والملايم» ...)

كمال هذا يرى بدور شقيقة عايدة التي كان يحملها في قصرها وهي بعد صغيرة، يراها بعد أن أصبح الحال غير الحال، فقد خسرت الأسرة كافة أملاكها، وماتت عايدة، وها هو ذا يملؤه «إحساس بجذوى الحياة لم يشعر به من قبل» يحس بأنه يحب الفتاة، وأنه يجب أن يتزوجها ... ولكنه يظل جامداً في خطواته لا يتقدم مليمتراً واحداً، وتفلت الفتاة من بين يديه وهو لا يزال واقفاً يتأمل الحياة. أحمد شوكت يختزل موقف كمال الفارق؛ يحب الفتاة الأرستقراطية فترفض حبه، ولكنه لا يعيش عمره في جنازة الحب الضائع؛ يحب مرة أخرى، ويتزوج من حبيبته المناضلة، وكأن الفنان الذي لجأ إلى التقرير والمباشرة حيناً يلجأ إلى التجسيم حيناً آخر، فأحمد الذي يقوم بدور الوجه الآخر من شخصية كمال، بدور الانتماء الفكري الواضح، يقوم بنفس الدور على مستوى السلوك. كمال عبد الجواد منقسم الشخصية حقاً، لا على الصعيد العقلي فحسب، ولكن على النطاق العملي أيضاً. وإذا كان كمال حمل وحده صليب الانقسام إلى النهاية، فإن الدماء نزفت من الجانب الأكثر تقدماً في تكوينه، من أحمد شوكت «الفدية» التي رسمت دماؤها الطريق إلى الحل.

الطريق إلى الحرية الحقيقية، مهما كان السجن هو إحدى محطات الطريق. لهذا كان كمال يحمل صليبه ويتبع أكثر جوانبه تقدماً وإشراقاً وأصاله، كان يتبع ذلك الجوهر العميق في شخصيته المنقسمة، الجوهر الذي همس به أحمد قائلًا: «لشد ما يبدو لي المبدأ أحياناً كأنه لعنة مصبوبة علينا من القضاء والقدر، إنه دمي وروحي، كأنني المسئول الأول عن الإنسانية جمعاء»، نفس هذا الصوت هو الذي وصف كمال بأنه لا يؤمن بشيء ورغم ذلك فهو وفدي، يشك في الحقيقة عامة، ورغم ذلك فهو يتعامل مع الناس والواقع. هكذا أقبل ذات مرة على السراق الضخم، «وألقي نظرة شاملة على الجموع الحاشدة، مسروراً بكثرتها الهائلة، وتطلع ملياً إلى المنصة التي سيعلو عندها عما قليل صوت الشعب، ثم اتخذ مجلسه. إن وجوده في مثل هذا الجمع الحاشد يطلق من أعماق ذاته الغارقة في الوحدة شخصاً جديداً ينتفض حياة وحماساً. هنا ينحبس العقل في قمقم إلى حين وتنطلق قوى النفس المكبوتة طامحة إلى حياة مفعمة بالعواطف والأحاسيس دافعة إلى الكفاح والأمل، وعند ذاك تتجدد حياته وتنبعث غرائزه وتتبدد وحشته ويتصل ما بينه وبين الناس، فيشارك في حياتهم ويعتنق آمالهم وآلامهم. إنه بطبعه لا يطيق أن يتخذ من هذه الحياة حياة ثابتة له، ولكن لا بد منها بين حين وآخر حتى لا ينقطع ما بينه وبين الحياة اليومية، حياة الناس. فلتتوغل مشكلات المادة والروح والطبيعة وما وراء الطبيعة، وليمتلئ اهتماماً بما يحب هؤلاء الناس وبما يكرهون، بالدستور، بالأزمة الاقتصادية، بالموقف السياسي، بالقضية الوطنية، لذلك لم يكن عجباً أن يهتف: الوفد عقيدة الأمة، غداة ليل قضاه في تأمل عبث الوجود وقبض الريح، والعقل يحرم صاحبه نعمة الراحة، فهو يعشق الحقيقة ويهوى النزاهة ويتطلع إلى التسامح ويرتطم بالشك ويشقى في نزاعه الدائم مع الغرائز والانفعالات، فلا بد من ساعة يأوي إلى حضن الجماعة ليجدد دماءه ويستمد حرارةً وشباباً. في المكتبة أصدقاء قليلون ممتازون مثل داروين وبرجسون ورسل، في هذا السراق آلاف من الأصدقاء يبدون بلا عقول، ولكن يتمثل في مجتمعهم شرف الغرائز الواعية، وليسوا في النهاية دون الأول خلقاً للحوادث وصنعاً للتاريخ».

ويدرك الفنان إدراكاً عميقاً أن «الحرية» هي مأساة ذلك الجيل الحائر المعذب، هي مصدر القلق والشك والإحساس بالعبث من ناحية، وهي مصدر المشاركة في قضايا الشعب بنصيب ما، من ناحية أخرى. كمال يعي أن قومه بحاجة إلى «الثورة» ليقاوموا موجات «الطغيان» التي تترصد سبيل نهضتهم «والحق أن الاستبداد هو مرضهم المتوطن»، هو إذن محروم — مع شعبه — من الحرية، وهو شديد القلق لموقف هذا الشعب من الحرية، اليوم توفيق نسيم وأمس إسماعيل صدقي وأول أمس محمد محمود «تلك السلسلة المشئومة من

الطغاة التي تمتد إلى ما قبل التاريخ؛ كل ابن كلب غرته قوته يزعم لنا أنه الوصي المختار وأن الشعب قاصر.» يقوده هذا الحرمان من الحرية والقلق عليها إلى الشك في قيمة أي شيء. أي أن المعنى الرئيسي للحرية عند المنتظم العربي المأزوم في مصر هو المعنى الاجتماعي الذي قد يؤدي إلى أصدقاء غير اجتماعية، ولكنها تكون حينئذ هي الفرع لا الأصل، هي النتيجة لا السبب؛ لهذا يبدأ ارتياب كمال في قيمة ما يكتب، وربما ارتاب في ارتيابه نفسه، وسرعان ما اعترف فيما بينه وبين نفسه بأنه ضاق بكل شيء ذرعاً، وأن الدنيا تبدو أحياناً كلفظة قديمة اندثر معناها. إن مكانة الفكر في بلده تقوده إلى معرفة العنصر الآخر المكون لمأساة الحرية؛ فبالإضافة إلى عنصر الطغيان التاريخي على مدى الأجيال، هناك التخلف الرهيب الذي يسهم بفاعلية كبيرة في تضخيم مشكلة الحرية. المجالات التي يكتب فيها بلا أجر، تسكن أحقر الأماكن. الوظائف التي يشغلها المثقفون من أمثاله هي أبعد الوظائف تجاوباً مع ثقافته. الدعارة الجنسية وغير الجنسية هي الوسيلة الرابعة في إلغاء قرار نقله من القاهرة إلى أسيوط؛ لذلك يرى المومس شر صورة للاستعباد «كل شيء هنا غالٍ، إلا المرأة، إلا الإنسان» ثم يستدرك: غير أن حياتنا لا تخلو من مومسات من نوع آخر، ويشعر بمرارة الخدعة الكبرى في الحياة، فنكون كالممثل الذي يعي دوره الكاذب على المسرح، ولكنه رغم ذلك يعبد فنه. ومن هنا تأرجح بين «حقوق الإنسان» و«البقاء للأصلح» إلى أن يتساءل في ارتياب «والشيوعية... أليست تجربة جديرة بالاختبار؟» كان هذا التساؤل صدى للصوت الداخلي المدعو أحمد، وكان تمهيداً لصوت آخر يُدعى رياض قلُدس «لا شك في احتقاري للفاشستية والنازية وكافة النظم الدكتاتورية، وأما الشيوعية فخليقة بأن تخلق عالماً خالياً من مآسي الخلافات العنصرية والدينية والمنازعات الطبقية؛ بيد أن اهتمامي الأولي مركز في فني.» كان هذا التساؤل أيضاً تبريراً لما سبق أن حدده هو بنفسه:

«لقد عاصرت عهد محمد محمود الذي عطل الدستور ثلاث سنوات قابلة للتجديد، واغتصب حرية الشعب في نظير وعده له بتجفيف البرك والمستنقعات. كما عشت سنين الإرهاب والعهر السياسي التي فرضها إسماعيل صدقي على البلاد. كان الشعب يثق في قوم ويريدهم حكاماً له، ولكنه يجد فوق رأسه أولئك الجلادين البُغضاء تحميمهم هراوات الكونستبلات الإنجليز ورمصاصهم، وسرعان ما يقولون له بلغة أو بأخرى أنت شعب قاصر ونحن الأوصياء، والشعب يخوض المعارك دون توقف فيخرج من كلِّ وهو يلهث. إن قلبه لا يستطيع أن يتجاهل حياة الشعب، إنه يخفق معه دائماً، رغم عقله التائه في ضباب الشك.» فهو يسأل في الصباح عن معنى كلمة أو هجاء أخرى، ويتساءل بالليل عن معنى وجود ذلك اللغز القائم بين لُغَزين. وفي الصباح يضطرم فؤاده بالثورة على الإنجليز، وفي

الليل تدعوه الأخوة العامة المعذبة — أخوته لبني الإنسان — للتعاون أمام لغز القضاء. وكان طبيعياً أن يقوده الإحساس بعث الوجود الإنساني إلى التفكير في الموت والشعور بسحر الموت، حتى أصبح الموت هو «لذة» الحياة، ولكن: لماذا لا ينتحر؟ طالما نازعته النفس إلى النقيضين: وكر الشهوات، والتصوف، ولكنه لم يكن ليطبق حياة خالصة للدعة والشهوات، ومن ناحية أخرى كان ثمة شيء في أعماقه ينفر من فكرة السلبية والهروب، ولعله — هذا الشيء — هو الذي حال بينه وبين الانتحار. وفي ذات الوقت فإن استمساكه بحبل الحياة المضطرب في يديه مناقض لصميم شكه القاتل. والخلاصة في كلمتين: «حيرة وعذاب». إن هذا الشيء الخطير الموجل في أعماقه وينفر من فكرة السلبية والهروب، هو الجوهر الأصيل الذي يحدد موقف كمال من الحرية، ويشد الخيط بينه وبين أحمد شوكت، الوجه الآخر له. أي أن هذا الجوهر هو الذي يعين لنا لماذا كان أحمد هو الوجه الآخر لكمال، ولم يكن عبد المنعم؟ ولماذا كان رياض قلدس، ولم يكن إسماعيل عبد اللطيف أو فؤاد الحمزاوي؟ ثمة شخصيات كثيرة في الثلاثية تتميز بحيوية تبعد بها كثيراً عن النمطية، هي شخصيات إنسانية تؤدي دورها اليومي في الحياة دون أن تحمل بمفردها عبء التعبير الرمزي عما هو أكبر منها من قضايا وأفكار. إسماعيل عبد اللطيف وفؤاد الحمزاوي مثلاً، كلاهما ينتمي بصورة أو بأخرى إلى طائفة الموظفين الذين يعينهم المزيد من الاستقرار في العمل والبيت، وهما في ذلك يفيدان الفنان في إيضاح التباين في هذا «النمط» من الحياة التي لا يرغب فيها كمال، بالرغم من أن الشخصيتين كليهما ليستا من النمطية في شيء؛ أحمد وعبد المنعم وقلدس من الممكن اتهامهم بأنهم شخصيات جامدة، نموذجية غير متطورة، نمطية، ومن الممكن اتهامهم بأنهم أبواق تحمل مجموعة من الآراء التقريرية المباشرة، ولكن هذا الاتهام لا يثبت طويلاً إذا عدنا فتصورنا أحمد في مكانه الصحيح من البناء الفكري والصياغة الفنية لشخصية كمال عبد الجواد، كذلك الحال في رياض قلدس. أما عبد المنعم فسبق الحديث عن مبررات وجوده، ولكن لماذا لم يكن بديلاً عن أحمد في تجسيم الصراع العقلي في شخصية كمال؛ فيكون انتماؤه إلى اليمين هو الأساس الفكري لبقية الصراعات الدائرة في الرواية؟ من ناحية المظهر يلح الفنان على حادث مصرع فهمي كبؤرة إشعاع وطني جذبت كمال منذ صباه الباكر، يلح على هذا الحادث أكثر من مرة حتى ليذكره كمال في مختلف مراحل عمره. من ناحية الجوهر نلاحظ أن الفنان اختار قضية محددة هي قضية الحرية كتعبير عن مأساة هذا المجتمع بشكل عام، وتعبير عن أزمة جيل كامل بصورة خاصة. واختار ثانياً وجهة نظر محددة إلى هذه القضية تميل إلى رؤيتها خلال البناء الطبقي للمجتمع، وحتمية التطور التاريخي معاً. لهذا اعتمد التكوين الروائي على

عنصر الزمن كشيء موضوعي مستقل تمامًا عن إدراكنا (يمثله التقسيم التاريخي للثلاثية، ويمثله الشيخ الذي بدأت بين القصرين وهو يذكر أسماء أسرة أحمد عبد الجواد فردًا فردًا، وانتهت السكزية وهو لا يذكر اسم أحمد عبد الجواد حين اصطدم بجنازته في أحد الشوارع)، واعتمد هذا التكوين أيضًا على إرادة الإنسان المتفاعلة مع قوى التاريخ لتغيير المجتمع، فإذا جاء كمال ليمثل أزمة الجيل المعذب بين مأساة الحرية ومأساة التخلف الحضاري، كان من الطبيعي أن يتمثل في ذهنه حلًا معينًا تكبته الظروف، ولكنه يظهر — فنيًا — كحلم يقظة يستمد حيويته خلال الصراع بينه وبين معوقات القلق والشك. واتخذ القلق والشك مظهرًا آخر في حلبة الصراع — عقل كمال — هو النزاع الحاد بين الأدب والفلسفة كواحد من الطرق المقترحة أنها تؤدي إلى النجاة.

والحق أن مطالعة مقالات نجيب محفوظ في الفلسفة منذ ١٩٣٠ إلى ١٩٣٦م تؤكد ما قاله رياض قلّس (الجانب الخفي من عقلية كمال الذي يمجّد الأدب والفن) من أن هذه المقالات تدلّ على أن كمال ليس إلا مؤرخًا بلا موقف، ويلتقط كمال من كامناته هذه الحقيقة لبستطرد: «إني سائح في متحف لا أملك فيه شيئًا، مؤرخ فحسب، لا أدري أين أقف.» ذلك أن الفلسفات قصور جميلة هائلة، ولكنها لا تصلح للسكنى، وأما العلم فهو دنيا مغلقة لا نعرف إلا بعض نتائجها القريبة. حتى مغامرات تحضير الأرواح غرق فيها لأذنيه. وما زال رأسه يدور في فضاء مخيف: ما الحقيقة؟ ما القيم؟ ما أي شيء؟ إني أحيانًا أشعر بتأنيب ضمير لفعل الخير كالذي أشعر به عند الوقوع في الشر.» رياض قلّس يهمس من بين أضلع كمال بشيء آخر هو أن العلم يجمع البشر في نور أفكاره، والفن يجمعهم في عاطفة سامية إنسانية، وكلاهما يطور البشرية ويدفعها إلى مستقبل أفضل. على أن صوتًا آخر يعود فيطغى على الصوت الأول: كيف أوّمن بالفن، وأنا أراه نشاطًا غير جدي؟ ومع ذلك فليس الفيلسوف من ردد أقوال الفلاسفة كاللبغاء، واليوم كل متخرج في كلية الآداب يستطيع أن يكتب كما يكتب هو أو أحسن، لم يعد لمثل هذه المقالات التعليمية من قيمة تذكر! ويقوده هذا التفكير إلى نفس الإحساس الذي سبق أن قاده إليه تفكيره في الزواج: متى يدرك قطاره محطة الموت؟ من اليسير إذن أن نتعرف على رياض قلّس كجانب من صراع كمال العقلي، فمن جهة نحن نستمع إلى هذا الجانب يقول: «إنك توحى إليّ بشخصية الرجل الشرقي الحائر بين الشرق والغرب»، ولم ينفذ هذا الإيحاء من بين شخصيات الثلاثية سوى كمال عبد الجواد إذا اقتنعنا بأنه المرادف الموضوعي لشخصية نجيب محفوظ، أي أن صاحب هذا الصوت كان كمال نفسه على لسان رياض قلّس، كذلك

فإن ما تصف به سوسن حماد قصص رياض قلدس من أنها واقعية وصُفوية تحليلية، ولا تتقدم عن ذلك خطوة، لا توجيه فيها ولا تبشير، هو نفس الاتهام الذي ألقى به اليسار الأدبي في بلادنا في وجه نجيب محفوظ.

وأخيراً فإن ما يقول به رياض قلدس من أن الروائي قد يبدأ من شخص ثم ينساه كلية وهو بصدد خلق نموذج بشري جديد لا صلة بينه وبين الأصل إلا أحد آراء نجيب محفوظ الشهيرة. ومعنى ذلك أن رياض قلدس هو الإحياء، هو الجانب الآخر من الصراع الخفي داخل شخصية كمال عبد الجواد، بين الأدب والفلسفة. ويصف نجيب محفوظ في «عصير حياتي» هذا الصراع بقوله: «كنت أمسك بيد كاتباً في الفلسفة وفي اليد الأخرى قصة طويلة من قصص توفيق الحكيم أو يحيى حقي أو طه حسين ... وكانت المذاهب الفلسفية تقتحم ذهني في نفس اللحظة التي يدخل فيها أبطال القصص من الجانب الآخر. ووجدت نفسي في صراع رهيب بين الأدب والفلسفة ... صراع لا يمكن أن يتصوره إلا من عاش فيه ... وكان عليّ أن أقرر شيئاً أو أُجنّ»^٨

هكذا كان يعاني نجيب محفوظ قسوة الصراعات الهائلة التي جعلت كمال عبد الجواد يعترف: «وأنا نفسي — بين عقلي وقلبي — شخص يعاني انقسام الشخصية». وجعلت رياض قلدس يرى فيه نموذجاً روائياً للصراع بين الشرق والغرب، وردد كمال مرة أخرى: «كلانا يجري نحو الثلاثين دون أن يتزوج، جيلنا مكتظ بالعُزَّاب، جيل الأزمة». لذلك ما أشد حنينه إلى ردم الهوة بين أطراف الصراع في نفسه: بين الانتماء والانتماء، بين العزوبة والزواج، بين الفكر والعمل، بين الأدب والفلسفة، كلما واجه هذه التناقضات في حياته زعزعهُ القلق، ولهذا «شد ما يحن قلبه إلى تحقيق وحدة منسجمة تتسم بالكمال والسعادة» بدلاً من هذا السعار الذي لا يهدأ في أعماقه الصارخة في صدق: «أنا الحائر إلى الأبد».

ولكن حيرة كمال عبد الجواد لا تعتمد على رصيد تاريخي من «الشك» بمعناه الفلسفي العميق، فهي حيرة البحث عن حل، وهي في ذاتها لا تشكل بناءً فلسفياً ما. على العكس من اللانتمني الغربي الذي يستند على تراث هائل من الشك يبدأ تاريخه مع الاكتشافات الجغرافية والفلكية، فالثورات العلمية والتاريخية التي يحدد بها عصر النهضة. فهو

^٨ مجلة الإذاعة، ٢١/١٢/١٩٥٧م.

شك منهجي يتصل أساسًا بالعلاقة بين الإنسان والكون، فالعلاقة بين الإنسان والآخر، فالعلاقة بين الإنسان وداخله. والشك الغربي هو العلامة المميزة لتاريخ الأعمال الكبرى في الفلسفة والآداب والفنون الغربية؛ صف طويل من «هاملت» وديكارت وبركلي ولهيوم، إلى الرمزيين والسرياليين، من الداديين والتكعيبيين إلى اتجاه اللامعقول واللارواية واللامسرح ... جميعهم يقفون من زاوية رئيسية موقفَ الشك من هذا الواقع المحيط بهم، فهم إما فوق الواقع أو خارج الزمان أو في أية صورة تجعلهم في حالة انفصال عما يسمى بالواقع الموضوعي المستقل عن إدراك الإنسان. ودائمًا، كان ثمة موازنة بين العلم والفلسفة والأدب في أوروبا. فعندما يظهر في العلم اتجاه اللاتحدد واللاحتمية، يظهر بجانبه في الفلسفة الاتجاه الحدسي، وفي السيكلوجيا اتجاه اللاوعي، وفي الأدب المونولوج الداخلي والقصيدة الدادية والرسم السريالي. هذا التراث من الشك لم يفارقه قط الإحساس العميق بعبث الوجود الإنساني، فإذا كان هذا الإحساس قد ولد مع الإنسان منذ يقظة وجدانه على وحدته في هذا الكون، فإنه قد نما وترعرع في العصر الحديث لأسباب واضحة: بلغت الحضارة الأوروبية ذروة التقدم العلمي فلم تستطع حل اللغز، وأكلت كبرياءها وحوش الحربين العالميتين التي كانت رابضة عند مدخل المدينة تمثل قمة النظام الرأسمالي الغربي. هذا التراث الحضاري الضخم من الشك العلمي والفلسفي والسياسي والاجتماعي، هو الأب الشرعي لموقف المثقف الغربي المعاصر من اللانتماء إلى القيم؛ فالشك هنا ليس حيرة خارجية من أي الحلول ينجح، وإنما هي حيرة داخلية عميقة تولدت على مر الأجيال، وجاء القرن العشرون بأهوال النازي والفاشية ليصبح رد الفعل عند المثقف الغربي هو المزيد من الشك، والمزيد من اللانتماء، والمزيد من الإحساس باللامعقول، والمزيد من تضخيم حرية الفرد تضخيمًا مرضيًا. أمسى اللانتمى — كما يقول كوان ولسن^٩ — هو الإنسان الذي يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانية من أساس واهٍ، ويشعر بأن الاضطراب والفوضوية هما أعمق تجذراً من النظام الذي يؤمن به قومه. ولا يرفض اللانتمون الحياة فحسب؛ وإنما يعاديهما الكثير منهم، إلى أن يقول ولسن بأن أهم ما يشغل بال اللانتمى هو عدم رغبته في أن يكون لا منتميًا، إلا أنه لا يستطيع أن يتخلى عن كونه لا منتميًا. غير أن اللانتمى ليس مجنونًا، إنه فقط أكثر حساسية من أولئك الأشخاص المتفائلين صحيحي العقول.

^٩ الترجمة العربية لأنيس زكي حسن، دار العلم للملايين، بيروت.

إن مشكلة اللامنتمي هي في أساسها مشكلة الحرية بمعناها الروحي العميق، ولكن الدين لا يمكن أن يكون جواباً على مشكلته. إن اللامنتمي إنسان استيقظ على الفوضى، ولم يجد سبباً يدعوه إلى الاعتقاد بأن الفوضى إيجابية بالنسبة إلى الحياة. إلا أن الحقيقة برغم ذلك يجب أن تُقال، والفوضى يجب أن تواجه. ويستطرد ولسن قائلاً إن اللامنتمي هو الإنسان الذي يواجه أبشع الحقائق وأقساها، تلك هي مرض الإنسانية المعاصرة، وهو الوحيد الذي يعرف بأنه مريض في حضارة لا تعلم أنها مريضة. والشعور بلا حقيقة أي شيء هو الشعور الأساسي في حياة اللامنتمي، والحرية عنده هي الفكك من اللاحقيقة، والحرية لذلك هي الرعب، هي الأزمة. الحرية — كما يقول ولسن — تعني حرية الإرادة، وهذا أمر واضح في الكلمة ذاتها؛ إلا أن هذه الإرادة لا تستطيع أن تعمل إلا حين يكون هناك دافع، فإذا لم يكن هناك دافع، لم تكن هناك إرادة. ثم إن الدافع ينشأ عن الاعتقاد، فإنك لن تفعل شيئاً ما لم تعتقد بأنه ممكن وذو معنى. ويجب أن يكون هذا اعتقاداً في وجود شيء، أي أن هذا الاعتقاد يُعنى بما هو حقيقي. وعليه فإن الحرية تعتمد على الحقيقي. أما معنى اللاحقيقية لدى المنتمي فإنه يبتز حريته من جذورها، فيجد أن ممارسته لهذه الحرية مستحيلة في عالم لا حقيقي. ذلك هو معنى اللاحقيقية، الذي يمكن أن يبرق في سماء شديدة الصفاء، إلا أن الأعصاب القوية والصحة الجيدة يجعلان ذلك أمراً غير ممكن، على أن ذلك قد يكون لأن هذا الرجل الذي يتمتع بصحة جيدة يفكر بالأشياء الأخرى دون أن ينظر في الاتجاه الذي يكمن فيه الشك، لأن من ينظر في هذا الاتجاه لا يستطيع أن يرى العالم كما كان يراه من قبل من استقامة. وتلك هي أزمة اللامنتمي مع نفسه، ومع العالم. ولقد طبق كولن ولسن آراءه هذه على عشرات الأعمال الأدبية التي تسند تفسيراته هذه لأزمة اللامنتمي الغربي. ونحن قد نرفض التفسير، ولكننا لا نستطيع أن نرفض تشخيصه لمظاهر الأزمة. على أننا نستطيع أن نستبدل ثلاثية سارتر بالعديد من الأعمال الأدبية الكبرى التي عرض لها ولسن.

موقفان أساسيان في حياة ماتيو يعرضان لمأساة اللامنتمي الغربي؛ الموقف الأول من المرأة، والموقف الآخر من الحزب الشيوعي. ماتيو — كسارتر — شديد التعاطف مع الشيوعيين. وهو يصارح صديقه الشيوعي برونيه: «إذا اخترتُ فإنني أختار أن أكون معكم، وليس هناك اختيار آخر.» ومع ذلك فهو يرفض الانتماء إلى الحزب «لا أستطيع الالتزام، فليست عندي أسباب كافية لذلك»، «حريتي؟ إنها تثقل عليّ؛ فهذه سنوات تنقضي وأنا حر

من أجل لا شيء ... وإني أذوب رغبة في أن أستبدلها بيقين. إنني أفكر مثلك بأن المرء لا يكون إنساناً ما لم يجد شيئاً يقبل أن يموت من أجله».^{١٠}

... لقد رفض ماتيو أيضاً الزواج من عشيقته الحامل مارسيل «كان ينظر مرهقاً إلى بقايا كرامته الإنسانية. وفجأة خُيل إليه أنه كان يرى حريته ... كانت خارج المتناول، قاسية جامحة، وكانت تأمره بصراحة أن يتخلى عن مارسيل.» في اللحظة السابقة على هذه الكلمات كان يقول: «هكذا، إن إرادتي بأن أكون ما أنا هي الحرية الوحيدة الباقية لي. حريتي الوحيدة: إرادة الزواج بمارسيل.» وفي اللحظة التالية أيضاً لهذه الكلمات كان يقول: «كلا، ليس المرء حرّاً لمجرد أن يترك امرأة.» ومع ذلك فهو يبذل جهداً مضيئاً لإجهاض مارسيل للتخلص من أية رابطة تعني الزواج، تعني المستقبل ولو لدقيقة واحدة؛ بل يذهب إلى ما هو أبعد؛ يفكر: «أنا أحبها.» وينطق: «أنا لا أحبك.» الحرية بالفعل هي الرعب؛ لأنها تعني العراء الكامل أمام النفس في مختلف لحظاتها، مهما كانت إحدى هذه اللحظات هي جنين مارسيل، واللحظة الأخرى هي إيفيش الفتاة التي تستهويه ولا يستهويها. وبين ابتعاد إيفيش وزواج مارسيل من صديقه اللوطي دانيال وهزيمة برونيه في جذبه إلى عضوية الحزب، يعيش ماتيو وحيداً «إنني أبقى وحيداً ... وحيداً ... ولكن ليس أكثر حرية من السابق ... لم يعترض أحد طريق حريتي، وإنما حياتي هي التي شربتها»، «إن حياتي ليست بعد لي، إنها ليست إلا قدرّاً» ... كان وحيداً — يقول سارتر — «حرّاً ووحيداً، من غير عون ولا عذر، محكوماً عليه أن يقرر من غير مساعدة ممكنة، محكوماً عليه إلى الأبد أن يكون حرّاً».

وليست هذه هي نهاية أزمة المنتمي العربي في مصر. مأساة كمال عبد الجواد ليست امتداداً لتراث هائل من الشك، فلقد عاشت حضارتنا في عصور ازدهارها وانحطاطها على السواء داخل دائرة «نعم». وليست خطرات أبي العلاء أو نظرات ابن رشد وغيرهما بكافية لأن تعد تراثها حضارياً في الشك. بالإضافة إلى أن طبيعة الشك في شخصية كمال أقرب إلى الحيرة في اختيار الحل الناجز المنقذ لحضارتنا من وهاد التخلف واللاديمقراطية منها إلى الشك كفلسفة كاملة قائمة بذاتها. وليس الإحساس بالعبث واللاجدوى إلا حالة نفسية، وليست موقفاً فلسفياً قائماً بذاته؛ لهذا كان الأساس في موقف اللانتمى الغربي هو اللانتماء والرغبة الشديدة في الانتماء (فهو شخصية منقسمة على ذاتها كما نرى في ماتيو

^{١٠} سن الرشد، ترجمة: سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت.

الذي يمثل بطولة العصر التراجيدية في الغرب)؛ بينما الأساس في موقف كمال عبد الجواد هو الانتماء، والرغبة الطارئة عليه في اللانتماء هي تجسيد لأزمة الحرية؛ فالنهضة الفكرية التي اشتعلت في بلادنا منذ حوالي نصف قرن باستقبال الكشوف العالمية والفلسفية من أوروبا استقبالاً جاداً؛ لم تصل بعدُ في تفاعلها مع واقعنا الحضاري إلى الدرجة التي تتيح لنا خلق تيار فلسفي أصيل يتخذ من الشك أساساً عضوياً له.

ذلك أن انتشار نظرية داروين وأبحاث فرويد ودراسات فريزر وغيرها من الاتجاهات التي اقتحمت حضارتنا منذ بداية القرن العشرين، لم يكن في استطاعتها أن تحفر في ضمائرنا أخاديد مماثلة لتلك التي شقت لنفسها سبلاً عميقة في وجدان الإنسان الغربي وضميره. ويرجع هذا إلى عاملين رئيسيين:

أولهما: العامل الزمني، فنحن شعب عاشت حضارته آلاف السنين تحت وطأة السكون الغيبي، ثم اخترقت هذه الحضارة مرحلة رائعة كانت فيها أمماً للعطاء العظيم، وسرعان ما انقطع ما بينها وبين الأخذ والعطاء على السواء حتى عاد اتصالنا الحديث بالحضارة الإنسانية؛ حيث تبلغ ذروة نضجها في الغرب.

وثانيهما: المشاركة الإبداعية الخالقة للمرحلة الحضارية الراهنة، فنحن — أبناء الأجيال المعاصرة — لم نعانِ عملية الخلق المبررة التي تصاحب نشأة هذه المرحلة من نمو الحضارة؛ لهذا نتجاوز كثيراً عن مقتضيات الواقع إذا قلنا بأن النصف قرن الأخير من سنوات النهضة كاف لأن يخلق ضميراً عربياً أساسه الشك الفلسفي بمعناه المنهجي العميق.

وإنما الذي حدث فيما أرى هو الرفض التام لأحدث منجزات الحضارة الغربية من جانب الفئات اليمينية التي تعتمد على التخلف الحضاري في بقائها، أما الفئات اليسارية فقد تبنت أكثر جوانب هذه الحضارة تقدماً في المستويين الفكري والاجتماعي، ثم كان هناك ذلك الفريق الثالث الذي يمثل جيل نجيب محفوظ، فتقبل عقلياً جميع هذه المنجزات الحضارية الجديدة، ووقف عند عتبات الانبهار العقلي لا يحرك خطواته إلى السلوك العملي. يربط بين هذه الفئات الثلاث خيط هام هو أن التيارات الفكرية الجديدة لم تعلقهم في فضاء الشك الفلسفي؛ فقد رفضها بعضهم منتعماً إلى أكثر القوالب رجعية وتخلفاً، وتقبلها البعض الآخر منتعماً إلى أكثر جوانبها تقدماً كحلٍ ناجز لمشكلة التخلف وأزمة الديمقراطية، ولم يرفضها الفريق الثالث ولم ينتم إلى أي منها بصورة إيجابية كاملة، ولكن أعماقه المعادية للسلبية والهروب كانت تشده إلى الجانب المتقدم. ومعنى ذلك أن

أزمة هذا الفريق الأخير لم تكن أزمة بين الشرق والغرب كما قال رياض قلديس ... بل كانت في الحقيقة أزمة بين الشرق والشرق، لم يكن الغرب ممثلاً في حضارته العظيمة سوى أحد العوامل المهمة التي أسهمت في صنع الأزمة. لم يشأ كمال عبد الجواد أن يتجاوز المأساة، كان يستطيع أن يتجاوزها بالانتماء المطلق، أو بازدواج الشخصية التي تخلق نماذج الضائعين والمضطهدين وهواة الطريق القصير والطريق المسدود والسراب، هذه النماذج التي سيعرض لها نجيب محفوظ فيما بعد بمنطق المنتمي إلى المأساة، ولكنه المنتمي المأزوم.

هو المنتمي المأزوم حقاً، فهكذا أكد كمال لرياض بأن مسألة الإيمان ما تزال قائمة بلا حل، ولكن المعركة لن تنتهي ولو لم يبقَ من عمره ثلاثة أيام. هو المنتمي المأزوم حقاً، فهكذا ظل الانتماء الإيجابي المتكامل حلاً عقلياً فحسب أو مجرد حلم يقظة، يتجسد لحظة ما في شخصية أحمد شوكت، ولحظة أخرى في شخصية رياض قلديس، حيناً في بدور، وحيناً آخر في شخصية سوسن. هو المنتمي المأزوم حقاً، فهكذا يظل كمال تعبيراً عن البرجوازية الصغيرة، أنا يكون التعبير الرومانسي، وأنا آخر يكون التعبير التجريبي، وأنا ثالثاً التعبير الرمزي. هو المنتمي المأزوم حقاً الذي يغضب إلى جانب الشعب من استعلاء صديقه حسن، والذي يشعر هو نفسه بالاستعلاء على صديقه فؤاد.

والمنتمي المأزوم لا يتجاوز مأساته ولا مأساة مجتمعه وحضارته، فهو لا ينتمي ولا يضع ولا يستشهد ولا يتسلق، ولكنه يخترق قلب المأساة، ينفذ إلى صميمها حتى النخاع، يعيش في جوهرها ويستقر في أتونها.

لهذا يتساءل ذلك الذي يعيش لامعقولية الوجود بعقله «وإذا لم يكن للحياة معنى فلم لا نخلق لها معنى؟ ربما كان من الخطأ أن نبحث في هذه الدنيا عن معنى بينما أن مهمتنا الأولى أن نخلق هذا المعنى». إذن فتمة انقلاب خطير في حياة كمال يوشك أن يقع كما يهمس لنا الجزء الآخر من روحه وعقله: رياض قلديس. سبق له أن اعترف لنا بأنه يعاني من انقسام الشخصية، وبأنه من جيل الأزمة، وبأنه ينشد وحدة منسجمة لتناقضاته. وها هي ذي بداية الانقلاب تعلن عن نفسها «يحسن به قبل أن يحرك يده للكتابة عن الله والروح والمادة أن يعرف نفسه؛ بل شخصه المفرد، كمال أفندي أحمد؛ بل كمال أحمد؛ بل كمال فقط، حتى يتسنى له أن يخلقه من جديد». وها هي ذي الخليقة الجديدة تعلن عن نفسها في هذه الصورة الدقيقة التي أكد عليها نجيب محفوظ بخطوط واضحة؛ فقد تم اعتقال أحمد وعبد المنعم. وفي قسم البوليس قال أحمد لنفسه: «إن موقفاً إنسانياً واحداً

هو الذي جمعنا على اختلاف مشاربنا في هذا المكان المظلم الرطب؛ الأخ والشيوعي والسكير والسارق على السواء، كلنا واحد على تفاوت في قوة المناعة ولون الحظ.» هذه الصورة الدقيقة التلوين لمأساة مصر في الحرية تقول إن كمال عبد الجواد، المنتمي المأزوم، لم يعد له مكان في الصورة ... بينما الصورة هي جماع أزمته كلها، هكذا حدث أحمد نفسه مرة أخرى فقال: والحق أن الإنسان قد يسعد بما هو زوج أو موظف أو أب أو ابن، ولكنه مقضي عليه بالمتاعب أو بالموت نفسه بما هو إنسان، وسواء أقضي عليه بالسجن هذه المرة أم أطلق سراحه فباب السجن الغليظ المتجهم هو ما يترأى لعينيه في أفق حياته. وعاد يتساءل: ماذا يدفعني في هذا السبيل الخطير الباهر؟ إلا أنه الإنسان الكامن في أعماقي، الإنسان الواعي لذاته المدرك لموقفه الإنساني التاريخي العام، وأن ميزة الإنسان على سائر المخلوقات هي أنه يستطيع أن يقضي على نفسه بالموت بمحض اختياره ورضاه ... وشعر بالرطوبة في ساقيه والإعياء يتخلل مفاصلة، وكان الشخير يتردد في الأركان بإيقاع موصول، ثم لاحت خلال قضبان النافذة الصغيرة طلّاع النور وانية رقيقة». أي أن تحقيق الذات هو تأكيد الجانب الإنساني منها.

هذا ما يقوله أحمد، الوجه الآخر لكمال الذي يجسد ذروة الأزمة، فهو الإجابة الشافية على تساؤل كمال «لعلك تقول غداً بحق إن الموت استأثر بأحب الناس إليك، ولعل عينيك أن تدمعا حتى يزجرك المشيب، والنظر إلى الحياة كمأساة لا يخلو من رومانتيكية طفيلية، والأجدر بك أن تنظر إليها في شجاعة كدراما ذات نهاية سعيدة هي الموت. ثم سائل نفسك: لأم تضيق حياتك هباء؟ إن الأم تموت وقد صنعت بناء كاملاً، فماذا صنعت أنت؟» لهذا يتراجع أحد طرفي المعركة في «عقل» كمال و«روحه» حين يجيب: «كثير يرون أن من الحكمة أن تتخذ من الموت ذريعة للتفكير في الموت، والحق أنه يجب أن تتخذ من الموت ذريعة للتفكير في الحياة.» وتراجع خطوة أخرى حين أخذ يردد بينه وبين نفسه أن التصوف هروب كما أن الإيمان السلبي بالعلم هروب «وإذن فلا بد من العمل، ولا بد للعمل من إيمان، والمسألة هي كيف نخلق لأنفسنا إيماناً جديراً بالحياة» ... ويظل التراجع في خطوات منتظمة، كلما تجسدت في مخيلته صورة السجن وابن شقيقته أحمد شوكت، فيقول برثاء: «يجب أن تعبد الحكومة أولاً كي تعيش مطمئناً»، ويتساءل بمرارة: «متى يُعامل المصريون كالأدميين؟» ويقرأ من ذاكرته كلمات أحمد: «نعم، قال لي إن الحياة عمل وزواج وواجب إنساني عام، وليست هذه المناسبة للحديث عن واجب الفرد نحو مهنته أو زوجه، أما الواجب الإنساني العام فهو الثورة الأبدية، وما ذلك إلا العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة في تطورها نحو المثل الأعلى.»

الثورة الأبدية ... أخيراً؟ أجل، ذلك هو منهج الانطلاق اللانهائي الذي يخترق به المنتمي المأزوم قلب المساة «قال: إني أؤمن بالحياة وبالناس وأرى نفسي ملزماً باتباع مُثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق؛ إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب، كما أرى نفسي ملزماً بالثورة على مُثلهم ما اعتقدت أنها باطل؛ إذ النكوص عن ذلك خيانة، وهذا هو معنى الثورة الأبدية.» المنتمي المأزوم يقوم بتصفية تاريخية هائلة لما شاب جوهره الأصيل من شك طارئ وحيرة وعذاب ... ومن ثم تنتهي السكزية، آخر سطور الثلاثية الكبيرة، ونحن نستمع إلى دقات البطل التراجيدي العظيم — كمال عبد الجواد — وهو يعيش بكل عقله وقلبه، بكل ذرة في كيانه المنقسم، يعيش مع الصوت الغالب على أعماقه، مع جوهره النقي الأمين، مع أحمد شوكت في معتقل الطور «إني أؤمن بالحياة والناس، هكذا قال: وأرى نفسي ملزماً باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق؛ إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب، كما أرى نفسي ملزماً بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل؛ إذ النكوص عن ذلك خيانة. وقد تسأل ما الحق وما الباطل؟ ولكن لعل الشك نوع من الهروب كالتصوف والإيمان السلبي بالعلم فهل تستطيع أن تكون ثائراً أدياً؟» ... وأجاب نجيب محفوظ في حياته الفنية والفكرية والعملية إجابات واضحة.

الفصل الثاني

ملحمة السقوط والانهايار

«الأصل في موقف الإنسان من عقيدة ما أن يكون معها أو ضدها وبخاصة إن كانت العقيدة قائمة من قديم، وعلى ذلك فالموقف المحايد منها يعني أن صاحبه غير محايد تمامًا، ولكنه يصطنع حيلة أو أسلوبًا من التعبير ليجعل رأيه ضمن الحقيقة الموضوعية وليس صوتًا مباشرًا.»

هكذا يحدد نجيب محفوظ معنى الانتماء الفني. الوسيلة التعبيرية لتجسيد هذا المعنى هي الاختيار. لذلك نحن نستقبل أعمال نجيب الروائية منذ بدأ يكتب «القاهرة الجديدة» عام ١٩٣٨م وفي أيدينا هذه الاعتبارات؛ لقد تحول عن الإيماءات الحية في قصصه ذات الرداء الفرعوني، إلى اللقاء المباشر مع الواقع المعاصر. تخير من قطاعات هذا الواقع شريحة البرجوازية الصغيرة في مختلف مراحل تطورها من جهة، وفي شتى درجاتها الاجتماعية والاقتصادية من جهة أخرى. استقطب الجانب المأساوي في حياة المجتمع بصفة عامة، وفي التكوين الداخلي في حياة هذه الطبقة بصفة خاصة. هذه الاعتبارات لا تشكل مضمونًا ما بقدر ما تشكل منهجًا في التعبير، والانتماء قضية اجتماعية تحدد مسارها الصياغة الجمالية. والمأساة بمعناها الفني واتجاهها الفكري هي الضابط الحقيقي لانتماء الفنان أو لا انتمائه. أي أن الكاتب الأوروبي المعاصر يناقش مأساة المصير الإنساني الكبرى، ومع ذلك فهو لا منتمي؛ لأن مناقشة المأساة الوجودية في ذاتها تتم على المستوى الفردي فقط. والالانتماء عند الفنان الغربي موقف طبيعي في مواجهة حضارة بلغت ذروة تألقها الاجتماعي والتكنولوجي؛ أما الكاتب العربي، فالمأساة الاجتماعية في بلاده تجعل من الانتماء قدره؛ لهذا ينبثق معنى المأساة في أدب نجيب محفوظ من وجهة نظر المنتمي إلى المأساة.

والمأساة في حياة الشعب المصري عميقة الجذور، ولا شك في أن العنصر المأساوي في حياة البشر جميعًا هو العنصر الغالب على وجدانهم منذ كانت هناك حياة؛ غير أن تاريخ هذه المنطقة من العالم كان يُرسب في أعماقنا عبر العصور إحساسًا طافًا بمرارة الحزن وعار الهزيمة. ولا شك مرة أخرى، أن هذا الإحساس الخاص بشعبنا قد تولد جانب كبير منه من خلال الإحساس البشري العام، أو أن الشعور الإنساني العام بمأساة الوجود الشاملة كان القاعدة الأساسية التي بنيت فوقها على طول الأجيال التراجيديا المصرية.

وكان لتوفيق الحكيم فضل الريادة في التمييز بين فكرة المأساة عند المصريين وفكرتها عند اليونان، فقال إن الزمن هو العمود الفقري للتراجيديا المصرية؛ بينما القدر هو المحور التراجيدي في أدب الإغريق. وليس هذا التقسيم مخطئًا، ولكنه عام؛ فالإنسان قد عبّر عن أزمته مع المجهول (الذي يواجهه بوجود غير مبرر ومصير بشع هو الموت، الأمر الذي يجعل من الحياة عبثًا في عبث)، عبّر الإنسان عن هذه الأزمة في ثلاث مآسٍ رئيسية: القدر اليوناني، والزمان المصري، والخطيئة المسيحية، وتشابهت فكرة العذاب والبعث بينها جميعًا؛ بل إن الرموز الأسطورية كطائر العنقاء أو الفينيق أو تموز أو المسيح، تؤرخ في جوهرها لدلالة واحدة تجمع بين المآسي الثلاث، ذلك أن المقصود بالقدر أو الزمن أو الخطيئة الأصلية، هو المطلق في علاقته بالنسبي، أو الحقيقة في محاولات التعرف عليها. وهذه كلها ليست إلا وجهًا واحدًا للصراع البشري الذي لا يقتصر على أزمة الإنسان مع الطبيعة؛ بل يتجاوزها إلى أزمته مع المجتمع. والمأساة الاجتماعية في مصر هي التي تميز التراجيديا المصرية عن غيرها بسمات أخرى لا يفيد معها تعميم تسميتها بمأساة الزمن. وأعتقد أن العنصر الاجتماعي في المأساة المصرية هو الذي دفع بها إلى البقاء، أو الطفو على تاريخنا الأدبي الحديث، فلا نستطيع أن نفصل بين «أهل الكهف» والمرحلة السوداء في حياتنا السياسية التي رافقت صدورها، كما لن نستطيع الفصل بين أعمال نجيب محفوظ التي بدأ كتابتها منذ ١٩٣٨م حتى عام ١٩٤٤م؛ حيث كانت الحرية هي القضية الأساسية طوال هذه الفترة المظلمة. أما المأساة اليونانية فقد توقفت تمامًا عن التعبير عن نفسها بعد قيام مسرحها العظيم، كما أن المأساة المسيحية قد ميعت جوهرها الذي تكمن عظمتة في الصليب كمرادف لروعة الإصرار، لا كفداء للعالم كما تكمل الأسطورة. إن التقاليد الديمقراطية في المجتمع اليوناني القديم لم تخلق قضايا اجتماعية ملحة ترتفع إلى المستوى التراجيدي. وعندما انتقلت المأساة اليونانية إلى الآداب الأوروبية كانت المسيحية — بخطيئتها الأصلية — أسبق إلى وجدان الإنسان الغربي.

فنشأت التراجيڊيا في أوروبا وهي مزيج من التقاليد الإغريقية في الدراما، والإحساس العميق بالمأساة المسيحية؛ إلا أن هذا المزيج لم يستمر طويلاً أمام الثورات التي اجتاحت أوروبا بعد العصر الوسيط في مجالات السياسة والاقتصاد والعلم والفلسفة والفنون، حتى إن التراجيڊيا المعاصرة في أوروبا وأمريكا تكاد لا تستمد أصولها من المأساة اليونانية أو المسيحية بالرغم من اعتمادها على الرموز الكثيرة فيهما.

أما في مصر، فالأمر مختلف تماماً؛ إذ تسببت الظروف الموضوعية المحيطة بوادي النيل في قيام السلطة المركزية المهيمنة على كافة أرجاء البلاد، فمن سهولة المواصلات «النهر» إلى عدم وجود حواجز طبيعية بين مناطق الوادي، إلى الدورات الزراعية المنتظمة، كل ذلك ساعد على أن يكون في مستطاع الحكومة المركزية السيطرة الكاملة على جميع الأنحاء، كما ساعد الغزاة على توطيد دعائم حكمهم ... مما حرم مصر على طول تاريخها من نعيم الحرية، ونتج عن هذا الحرمان الطويل من الحرية أن استضافت المأساة المصرية في وجدان الأجيال مجموعة هائلة من العُقد ومُرَكِّبات النقص تأصلت في كيائنا شعوراً عميقاً بالأسى والحزن، جعل المثل الشعبي يدعنا نتوقف إذا ضحكنا كثيراً لنقول: «اللهم اجعله خيراً» ... لهذا يمكن القول بأن جوهر المأساة المصرية، هو الحرية.

ولا شك في أن شعوب العالم أجمع قد عانت من ويلات العبودية عبر العصور، ولكن الشعب المصري من بينها جميعاً ينفرد بتاريخ مستمر الحلقات، كانت الحرية خلاله هي القضية الرئيسية، كما كان الشعور المأساوي بها بمثابة مادة اللحام القابضة على هذه الحلقات كلها. وبالرغم من ذلك فإن تسميتنا للمأساة المصرية بمأساة الحرية، ليست إلا عنواناً يحتاج إلى تفصيل، والتفصيل يعيدنا إلى بداية الحديث.

نعود إلى بداية الحديث، لنفرق بين المأساة من ناحية، ولنبحث تفاصيل المأساة المصرية عند نجيب محفوظ من جهة أخرى.

فالمأساة الإنسانية هي الصراع غير المتكافئ بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان والمجتمع. ولما كان هذا الصراع هو السمة الأساسية لتاريخ البشر، فإن الحس المأساوي هو اللون الغالب على بقية أحاسيسهم. ولقد ظل الفن منذ أول العصور محاولة الإنسان الدائبة لتجاوز المأساة بالتعبير عنها تعبيراً ذاتياً يحيط بجملة الظروف الصانعة لها؛ لذلك كانت المأساة هي فن الإنسان الأول.

والكتب المؤرخة للمأساة اليونانية والمصرية تقول بأن هذا الفن قد نشأ بين أحضان المعبد القديم، بين طقوسه التي تمزج الرقص بالغناء بالموسيقى في إيقاع ديني موحد.

وتقول هذه الكتب أيضًا إن شبهًا قويًا بين الأساطير في التراجيديات المختلفة يؤيد وحدة المصدر المأساوي في حياة الشعوب، ويدعم وحدة القالب الفني الأول الذي استوعب هذه التراجيديات، وهو الدراما. فما أشبه ديونيزوس إله الخير اليوناني بأوزوريس إله الخير المصري، وما أشبه العلاقة التبعية بين الإنسان والآلهة عند الإغريق والمصريين القدماء واليهود على السواء، وما أشبه بطولات التضحية والفداء بين بروميثيوس وسيزيف وأوديب وأوزوريس والمسيح. وجوه الشبه هذه في البناء الأسطوري تقابلها وجوه أخرى في دلالات الخير والشر والمعرفة (وبلاحظ هنا أن المأساة المسيحية هي امتصاص للتراث العربي الذي جعل من الخير والشر قضية المعرفة الرئيسية، وجاء الصليب بعد ذلك ليضيف قضية الفداء والخلود؛ بينما نجد أن المأساة اليونانية تجمع بين هذه العناصر جميعًا في قضية واحدة ومن تراثها الخاص. وقد تفرعت عن هذا الاختلاف بضع مشكلات؛ فأوديب يرمز للخطيئة والمعرفة والفداء في وقت واحد؛ بينما المسيح هو آدم الجديد، وأوزوريس يجسد قضايا أخرى، وهكذا).

أقول إن أوجه الشبه هذه — بمقدماتها ونتائجها — هي التي وحدت المادة الأساسية للصراع في جميع المآسي: فالله عند اليهود خلق الإنسان على صورته ومثاله، والمسيحية جعلت الله إنسانًا بالفعل، والآلهة اليونانية كانت كالبشر تمامًا، هذه المادة الأساسية أدمجت الفن بالدين، فقد تداخلت عناصرها تداخلًا شديدًا: الرقص حول قبور الموتى، فإنشاد الشعر الجنائزي، والموسيقى المرافقة للرقص والشعر ... كل ذلك مهد لأن تكون الدراما الشعرية هي البناء التراجيدي الأول، والاعتقاد في البعث هو المحور المشترك بين معظم الأبنية التراجيدية، والمظاهر البدائية لذلك أن الناس — في اليونان القديمة — كانوا يتنكرون ويتظاهرون بقتل واحد منهم والاستعداد لتشيع جنازته، ثم يبعث من جديد. ويُرجح بعض المؤرخين أن هذه الحركات التمثيلية كان يقصد بها مناداة إله الخصب الذي يموت في الأسطورة ليعبث في زرع أو محصول جديد، أي أن جوهر المأساة كان قتل إله أو بطل وبعثه مرة أخرى.^١

ولعل الطبيعة التي نشأت عليها الديانة اليونانية في كونها بعيدة عن الوساطة بين الآلهة والبشر (فلم تصل هذه الديانة إلى الناس بواسطة الأنبياء أو الرسل والقديسين أو على يد فئة معصومة من الخطأ)، لعل هذه الطبيعة هي التي حررت فن التراجيديا

^١ د. صقر خفاجة، المأساة اليونانية، مكتبة الأنجلو، ١٩٦٢م.

من أحضان المعبـد والحفـلات الدينيـة، وخرجت بها إلى نطاق الواقع والمشكلات الراهنة والبطولات البشرية الصرفة. من هنا تطورت المأساة اليونانية من كونها شعراً خالصاً — بل عبارة عن وحدة متكاملة من الأشعار الغنائية تلقيها الجوقة، وعبارات من الشعر المنثور يتبادلها الممثلون فيما بينهم — إلى أن أصبحت «تقليداً لحدث جدّي كامل له جلاله، في لغة منمقة بكل أنواع المحسنات الفنية، وهذه الأنواع توجد في أجزاء متفرقة من المأساة، وذلك الحدث يأتي بأسلوب درامي لا قصصي ليظهر النفس عن طريق الخوف والشفقة تطهيراً كاملاً»، كما يقول أرسطو في تعريفه للمأساة بكتابه «فن الشعر». وتطورت الفكرة الرئيسية للمأساة فلم تُعد موت البطل فحسب؛ بل رد اعتباره بعد موته، ولكنها ظلت بالرغم من ذلك تُصور ضعف الإنسان أمام القدر، وإن امتد التطور بها إلى أن يتحول الإنسان إلى إله إذا مورست به مختلف وسائل الظلم والتعذيب؛ ولذلك كان البطل التراجيدي هو الإنسان الذي تتصارع داخله قوى الخير والشر، كما كان الشباب رمزاً للحياة والخصب؛ ولذلك أيضاً لم تكن ثمة قضايا اجتماعية ملحة ترتفع إلى المستوى التراجيدي (وإن لم يخل الكثير من المآسي اليونانية من مناقشة مشكلات البشر العادية). فلم تتبلور عند اليونان قضية القضايا في حياة المصريين «الحرية» كمحور للمأساة؛ بل إن يوربيدس في إحدى مآسيه (المستجيرات) يجعل رسول طيبة يتساءل: «من الحاكم في هذه الأرض؟» فريد ثسيوس قائلاً: «الحاكم لا وجود له هنا، إنها مدينة حرة، وعندما أقول حرة أعني أن كل فرد فيها يتناوب الاشتراك في الحكم، وأن الغني فيها لا يفوز بحق كان للفقير» ... وهذا هو الفرق الأساسي بين المأساتين اليونانية والمصرية، فبينما كانت «المعرفة» أو الحقيقة أو القدر موضوعاً أساسياً في التراجيديا الإغريقية، نرى هذا الموضوع يشكل عنصراً واحداً من عناصر التراجيديا المصرية.

ولقد كان للدكتور لويس عوض فضل الريادة في تحديد معالم هذه التراجيديا على صعيد الفن في كتابه حول «المسرح المصري»^٢ وقد لخص لنا ما سبق أن قاله الأب الفرنسي دريتون^٣ من إن بواكير التمثيل الديني في مصر القديمة كانت تشير من إلى مأساة عميقة يمسك فيها الإنسان مشعلًا وقضييًّا من الفخار ثم «يطفئ لهبه بنفسه ويكسر عمود الفخار بنفسه؛ دلالة الاستسلام للمصير الأكبر» كما يقول لويس عوض

^٢ دار إيزيس للنشر بالقاهرة، ١٩٥٤م.

^٣ قام الدكتور ثروت عكاشة بترجمة النص الكامل، ونشرته دار الكاتب العربي بالقاهرة ١٩٦٧م.

مفسراً الشعلة بالروح، وقضيب الفخار بالجسد، وأن بطل هذه المسرحية هو الإنسان الذي تهبه المقادير الجسد والروح، ثم تسلبه إياهما فيقدم على هذا الفعل وهو منتحب لا يعرف فيما أخذ وفيما أعطى، ثم يقذف بوجوده إلى قاع البحيرة. وربما كان إلقاء الجسد في البحيرة تعبيراً عن فكرة الخلاص الأبدي أو الولادة الجديدة وبدء الحياة الثانية. غير أن مأساة أوزوريس إله الخصب المعذب، وهي أم التراجيديا المصرية، تتحدد ملامحها بأن تولد إيزيس وأوزوريس خارج الزمن ومن قصتهما مع ست تخرج ملحمة الصراع بين الخير والشر، ومأساة إله الخصب الذي تنوح عليه مصر كلها بعد الحصاد، وتحفل بمقدمه مع الربيع. أي أن للمأساة المصرية وجهين: الوجه الاجتماعي للحرية، والوجه الوجودي للحرية؛ فإذا كان جوهر المأساة هو الحرية بشكل عام، فإنها تتبلور في شكلها التفصيلي بالخبز والجنس والمعرفة. ولذلك تحولت التراجيديا في مصر القديمة من الشعر الغنائي الخالص إلى الدراما الشعرية، فقد كان أوزوريس بطلاً مقيداً، ممزقاً، وكان التقيد والتمزيق عقاباً على خطيئة محددة تلتقي عند معنى الحرية، وتتفرع إلى معاني الخبز والجنس والمعرفة، وبهذا تشتمل على الوجهين الاجتماعي والوجودي للحرية كتعبير متكامل عن جوهر المأساة المصرية. على هذا النحو تفرد أوزوريس ببطولة تراجيدية خارقة، فهو يحمل بين جنبه بذور الخير والشر في صراع مُعقد، وهو وحده محور الصراع، هو نفس منقسمة على ذاتها، هو إنسان في حرب مع نفسه. ويرجح الكثير أن مأساة أوزوريس كائنة في شهوة الخلق أو الرغبة في الألوهية، ولذلك كانت خطيئته هي أنه إله الخصب، وإله الخصب بالضرورة إله خاطئ، وإله الخصب بالضرورة إله معذب، كما يعلمنا فريزر صاحب «الغصن الذهبي». وقد انحط المسرح المصري يوم أصبح أوزوريس إله الخصب بطلاً بلا خطيئة، وإلهاً للخير، وتحولت مأساة الخلق والإخصاب إلى ملحمة طويلة بين إله الخير وإله الشر. ولعل القيمة الحقيقية لكتاب الدكتور لويس عوض تكمن في التفرقة بين الدراما والملحمة، فهو يقرر «أن مصر لم تكن فريدة في هذا الانحراف فقد انحرفت أوروبا كلها نحو ألفي عام بين انهيار المسرح اليوناني وظهور مسرح الرينيسانس. تحولت عن أدب المسرح القائم على فكرة البطل المعذب إلى أدب الملاحم القائم على فكرة البطل المنتصر، ولعل ازدهار الملحمة المصرية في العصور الوسطى امتداد لهذا التحول الأصيل» ... ومعنى ذلك أن ثمة فرقاً أساسياً بين البطولة التراجيدية والبطولة الملحمية، الأولى صراع داخلي في ذات البطل والأخرى صراع خارجي بين ذاتين. ومن هنا يقول لويس: «لسنا نرى للبطل أوزوريس من خطيئة إلا وظيفته، وهل في الدنيا أكبر من خطيئة الإخصاب.»

ولا بد من الاستطراد في التفرقة بين الدراما والملحمة؛ فالإيمان بالجبر كما يقرر مؤلف «المسرح المصري» هو المصدر الأول للفكرة المسرحية؛ بينما الإيمان بالاختيار هو المصدر الأول للفكرة الملحمية؛ ذلك أن الإيمان بالاختيار يجعل صراع الإنسان في هذه الحياة لا مع نفسه؛ بل مع قوى خارجية هي الشيطان، فالأصل في الملحمة أنها صراع بين الله والشيطان «هكذا علّمنا دانتي وملتون». والحضارة الزراعية تقوم على الحكم المطلق والاختيار في نفس الوقت، لأن قانونًا واحدًا أساسيًا ثابتًا يحكمها هو قانون العدالة في السماء والأرض «فبالعدالة وحدها تدور آلة الكون وتدور آلة المجتمع، والعدالة لا معنى لها إلا إذا كان كل ما في الوجود مختارًا ومسئولًا عن اختياره» كما يذهب لويس عوض؛ ولذلك كان الإحساس الملحمي هو الغالب على التكوين التراجيدي للمجتمع المصري، فهو مجتمع زراعي يؤمن بأن الله أعطانا عقلًا نميز به بين الخير والشر، وهناك أخيرًا الثواب والعقاب. لهذا لم ينتج هذا المجتمع مسرحًا عظيمًا بالرغم من النواة التراجيدية الرائعة التي اغتالها الدين المصري القديم بين جدران معابده، وإنما أنتج الملاحم الشعبية الذائعة الصيت. وليس من الضروري — كما يقول لويس عوض — أن تكون الملحمة شعراً يروي رواية «ولقد تكون نثرًا لا يروي شيئًا يخرج منه المقال النزالي مثلًا كما نرى في أدب السياسة ويخرج منه القصص الأخلاقي الذي لا يعالج الحياة كما هي، ولكن يعالجها لينصر الفضيلة أو لينصر الدين أو لينصر المعذبين في الأرض أو لينصر أي شيء في الوجود.»

هذه الكلمات تبدو أهميتها البالغة، ونحن بصدد إحدى مراحل تطور المأساة المصرية على يد نجيب محفوظ، تلك المرحلة الواقعة بين أعماله ذات الرداء الفرعوني، والثلاثية. فالحس المساوي عند هذا الفنان بدأ مع لقاءه المباشر بالواقع المعاصر في «القاهرة الجديدة»؛ لأن الرداء الفرعوني في أعماله الأولى لم يكن إلا إطارًا فنيًا لبعث الفكرة المصرية أثناء الكفاح الوطني ضد الاحتلال البريطاني، فلم تستوعب تلك الأعمال جوهر المأساة المصرية كما بدت في أعماله التالية، السابقة على الثلاثية. والثلاثية أعلنت ميلاد البطل التراجيدي في الرواية المصرية. أما (القاهرة الجديدة، خان الخليلي، زقاق المدق، بداية ونهاية، السراب) فهي التجسيد الملحمي للمأساة المصرية كما رآها نجيب محفوظ على ضوء التعريف السابق للملحمة. أي أن هذه المجموعة من الروايات — وقد كتبت منذ عام ١٩٣٨ إلى عام ١٩٤٣م — هي خلاصة التجربة المساوية في مصر من خلال التجربة العالمية، وجذور التاريخ المصري، والعربي، والبناء الاجتماعي المعاصر لنجيب محفوظ.

هذه المجموعة من الروايات تشكل فيما بينها سلسلة محكمة الحلقات للمحنة السقوط والانهايار، عمودها الفقري مأساة الحرية، مأساة الخبز والجنس والمعرفة. من هنا تكون ملحمة نجيب محفوظ حصيلة التجربة التراجيدية على الصعيد التاريخي للإنسان بشكل عام. وإذا كانت المآسي الرئيسية الثلاث تلتقي في جوهرها عند حدود متشابهة فإن المأساة المصرية تختزن في أعماقها هذا الجوهر الشامل لأحزان البشر، وتضيف إليه عبر تاريخها الخاص ما يتسم به الحزن المصري من صفات متفردة، فلا ريب أن هذه المنطقة من العالم قد تأثرت كغيرها بالمأساة المسيحية؛ بل إن هذا الدين عاش في مصر أكثر من ستة قرون، ولا تزال بضعة ملايين يؤمنون به إلى الآن، وبالتالي فإن مأساتنا الخاصة التي انبثقت مع مصرع أوزوريس قد تجاوزت مع صلب المسيح، فالتاريخ البشري عند المسيحية مأساة تنتهي بالصليب وآلامه. والضمير البشري — كما يقول جان فرابيه^٤ وجوسار — موطن لنزاع لا يفتأ يتجدد بين الإنسان القديم الذي يريزح تحت نير الخطيئة الأولى والإنسان الجديد الذي خلقه التعميد خلقاً آخر؛ فالكنيسة هي التي «وجدت فيها البشرية هذا النوع من القلق الذي تبحث عنه في المسرح» على حد تعبير جوليان بندا، ولو أنصف لقال مع فرابيه وجوسار إن كل الأديان درامية الروح ما دام الإنسان فيها يواجه مقدوره. المأساة المسيحية تختلف عن المأساتين المصرية واليونانية في اتخاذها من البشرية كلها مادة رئيسية للدراما. ومع أن الخطيئة فالتكفير فالغفران هي الحلقات الثلاث في كل مأساة، إلا أن هذا الثالوث يكتسب في المسيحية دلالة التعميم والشمول على الجنس البشري كله. أي أن المأساة لا تتم على المستوى الفردي — الرامز في نفس الوقت إلى الإنسان — كما نرى مآسي اليونان والمصريين وإنما تعالج قصة البشرية مباشرة، ففي تمثيلية «آدم» التي توجد مخطوطتها الوحيدة في حوزة مكتبة «تور» — ويرجع تاريخها إلى نهاية القرن الثاني عشر، ومؤلفها مجهول الاسم — تشتمل التمثيلية على ثلاثة أجزاء: سقوط آدم وجواء، ومقتل هابيل على يد قابيل، وموكب الأنبياء لإعلان قدوم المسيح. سوف نكتشف أن فكرة القدر اليوناني غير المبرر، تكاد تختفي، وتحل مكانها فكرة الخلود. ينادي الإله آدم: «ستتابع حياتك كلها في الانشراح، ستدوم إلى الأبد، ولن يعترها القصر». وفي مكان آخر: «لن تموتا، لن يعتركما المرض»،

^٤ «المسرح الديني في العصور الوسطى»، ترجمة: الدكتور محمد القصاص، المؤسسة المصرية العامة للنشر، ١٩٦٣م.

«لن تخشى الموت» ... هذا الإحساس العميق بعنصر الزمن والديمومة واللاموت قد تأثرت به التراجيديا المصرية أيما تأثر. المسيحية أيضًا تضيف فكرة أن الإنسان مركز الكون «لأن العالم بأسره سيكون تحت إمرتكما»، وفكرة الاختيار «وأمامكما سأضع الخير والشر كليهما»، وهي الفكرة المحورية في الحضارة الزراعية. تلي ذلك مباشرة فكرة التمرد «فإذا فعلت ذلك بعدت عن طريق الخطيئة» فالخطيئة هي التمرد، والمعرفة هي الخطيئة «إن أكلت من الشجرة متَّ من فورك، وفقدت حبي، وأصبحت تعسَّ المصير»، ولكن الشيطان يقول شيئاً آخر: «إنك منزّه عن الموت»، «إنها شجرة المعرفة»، «سيرتفع الغطاء عن عينيك في الحال»، «... ولن تعود في حاجة إلى خوف ربك في شيء؛ بل ستصبح ندًا له في كل شيء» ... والإنسان يهرب «الفناء»، ولكنه يتوق لأن يكون ندًا للمطلق؛ لهذا يأكل آدم من الشجرة، وفي الحال يعرف خطيئته: «لقد مت الآن»، «الآن عرفت معنى الخطيئة»، «لا بد من أن أهوي إلى قاع الجحيم حتى يأتي من يخلصني». ويلاحظ جان فرايبه وجوسار أن آدم هنا يعبر عن أمله في الخلاص، ولكنه لا يوجه كلمة استعطاف واحدة للرب. غير أن آدم لا يلبث أن يواصل: «الآن أصبحت ضائعًا، لن يستطيع إنسان حي أن يخلصني مما أنا فيه ما لم يتدخل إله الجلال»، «لن يستطيع أحد أن يقدم لي يد العون إلا الابن الذي سيخرج من أحشاء مريم»، «لا أدري ماذا سيحل بنا بعد أن فقدنا إيماننا بالله»، «ليس لي إلا أن أموت».

هذا هو سر التفاعل بين المأساتين المسيحية والمصرية، فالشيطان هو ست، أما أوزوريس فهو المسيح وآدم معًا «لقد صورتك على صورتى بكل دقة»، هكذا يعتب الله على آدم؛ لذلك «ملعونة الأرض التي تبغي أن تبذر فيها قمحك، إنها لن تحمل ثمارًا من أجلك، إنها ملعونة تحت يدك، ومن العبث أن تحاول استثمارها من أجلك. ستصبح عقيمًا، ولن تنتج إلا الشوك والحسك، وستصبح بذورك ملعونة تحت الحكم الذي قضي به عليك، ولذا سيعتريها الفساد. بالكد والنصب ستأكل خبزك ويعرق جبينك طوال الليل والنهار ستعيش»، أما حواء «ستحملين أولادك كرهًا وستلدنهم كرهًا، وسيقضون كل حياتهم غارقين في بحر من القلق. هذه هي الآلام، هذا هو الخراب الذي ألقيت بنفسك فيه، أنت وذريتك. وكل من سينحدر منك سيكون على خطيئتك»، ولهما معًا: «منذ الآن ستعرفان الجوع والتعب، ستعرفان العذاب والألم خلال أيام الأسبوع جميعًا. وستكون إقامتكم فوق الأرض إقامة سيئة، ثم تموتون في نهاية الأمر، ولا تكادون تذوقون الموت حتى تذهبوا إلى الجحيم من فوركم. ستكون الأرض مأوى أجسامكم، أما أرواحكم، فإلى الجحيم مأواها؛ حيث يقف لها الهلاك بالمرصاد.» ويعود اللغز في المسيحية من جديد حين

يأمر الرب أحد الملائكة بأن يقف على باب الفردوس «واحرص على ألا يحصل على القدرة أو الإذن بمس فاكهة الحياة؛ بل سد عليه الطريق بهذا السيف المتوهج». وتتكرر مأساة قايين وهابيل فيؤكد لدينا أن «الأرض خطيئة» في المأساة المسيحية، فالله يقبل الخروف قرباناً ويفرض محصول الأرض. وكما لعنت الأرض بسبب آدم، لعنها الرب ثانية بسبب قايين. ويتضح الرمز الجنسي للمسيح حين يأتي أشعيا يتلو نبوته: «سيخرج من جذع يسي قضيب، وتنبت من جذعه زهرة تحمل عليها روح الرب»، ويقول: إن النبوة وجدت في «كتاب الحياة» وأنها ليست حلمًا؛ بل «رؤيا». ويكمل أن العذراء تحمل «ثمرة الحياة» وتلد يسوع «الذي يخلص آدم من العذاب»، وهذا ما يؤدي إلى إحياء «الأمل». ويأتي المسيح فعلاً، ليُصلب ويموت فداء للعالم، ثم يقوم من بين الأموات في اليوم الثالث، ويصعد إلى السماء منتصراً للبشرية جمعاء.

لقد حاول أحد المفكرين السوفييت في كتاب له بعنوان: «أصول الدين» أن يرجع بالمسيحية كلها إلى مأساة أوزوريس مرجحاً أن شخصية المسيح لم توجد قط. ولسنا هنا بصدد مناقشة هذه الفكرة بالنفي أو الإثبات. غير أننا لا نتردد في القول بأن الجزء الحديث في المسيحية (فالجزء الأول عن آدم هو امتصاصٌ للتراث العبري) قد تأثر تأثراً كبيراً بالمأساة المصرية. على أن هذا الواقع لا ينفي تأثر المأساة المصرية في تطورها بالمسيحية، خاصة وأن مصر كانت في مقدمة البلدان التي استقبلت المسيحية منذ نشأتها تقريباً وظلت الديانة الرسمية بضعة قرون. فكان ثمة تفاعل حضاري بين الفكرتين المسيحية والمصرية ما تزال لها رواسبها في النفس المصرية عند المسيحي والمسلم على السواء. وربما كان الطابع الملحمي الذي ساد الآداب المصرية في العصر الوسيط هو نتاج التأثير المتبادل بين تراجمية البطل المصري أوزوريس — إله الخصب المعذب — وقصة الله والشيطان التي نقلتها المسيحية عن اليهود. وربما كانت هذه هي الجذور الغائرة في وجداننا الفني التي أدت إلى ما يشبه الفوضى في تاريخنا الأدبي الحديث ... فقد كتب توفيق الحكيم «أهل الكهف»، أول مأساة مصرية حديثة في قالب درامي، بغير أن يولد معها البطل التراجيدي؛ بينما أعلنت ثلاثية نجيب محفوظ ميلاد هذا البطل في القالب الروائي. ولم يحل هذا التناقض الفني إلا في مسرحية «الراهب» حيث أعتقد أن «أبا نوفر» هو أول بطل تراجيدي في الدراما المصرية الحديثة. أما مجموعة أعمال نجيب محفوظ السابقة على الثلاثية فقد كانت ملحمة روائية لم تشتمل على أية بطولة تراجيدية، ولكن البطولة الملحمية فيها نسجت على نحو خاص متفرد. وسوف نتوقف عند هذه النقطة بالتفصيل

فيما بعد. يهـمنا الآن أن نستأنف الحديث عن التيارات التي أسهمت في تطور المأساة المصرية إلى أن وصلتنا في القالب الملحمي.

بانتهاـاء العصر الوسيط وبداية عصر النهضة كان الأدب الشكسبيري يصوغ التراجيـديا الإنسانية على نحو مغاير للأصول الإغريقية والمسيحية على السواء. إن التراجيـديا الشكسبيرية — كما يقول برادلي في كتابه المعروف بهذا الاسم — قد اشتركت مع مآسي اليونان في عنايتها الأساسية بشخص واحد، كما أن الأحداث فيها تؤدي إلى موت البطل، والقصة تصور الجزء المضطرب من حياة البطل، وهي بالضرورة قصة عذاب ومُصاب «يـحـلـان بشخص بارز معروف، وهما في حد ذاتهما من نوع لافت للأنظار. ويـكـونان عادة غير متوقعين ومتناقضين مع سعادة سابقة أو مجد غابر ... ويمتد أثرهما إلى أبعد من دائرة البطل؛ بحيث يحملان المشهد كله مشهد ويل، وهما عنصر جوهري في التراجيـديا ومصدر رئيسي للانفعالات التراجيـدية، وبخاصة عاطفة الإشفاق».

ولقد تطور معنى القدر عند شكسبير من كونه انقلاباً تاماً في الحظ يحس الإنسان إزاءه بالعمى والعجز، وبأنه ألـعوبة في يد قوة غامضة تبتسم له فترة قصيرة، ثم تصرعه فجأة في كبريائه، إلى أن أصبح البطل الشكسبيري يهوي من قمة العظمة الدنيوية إلى الحضيض ولا يثير سقوطه إلا الشعور بالتناقض بين عجز الإنسان والقدرة على كل شيء. ولم تعد الكارثة التراجيـدية مقصورة على الحديث المفاجئ غير المبرر؛ بل أضحت هناك مجموعة من التصرفات تولد تصرفات أخرى وهذه الأخرى تولد غيرها أيضاً إلى أن تؤدي هذه السلسلة من الأفعال المتشابهة إلى كارثة بواسطة تسلسل لا مفر منه فيما يبدو ... (وإذا كان نجيب محفوظ قد تأثر بشكسبير كما أكد ذلك مراراً، فإن هذه النقطة بالذات توضح مبلغ هذا التأثير). هذا يفضي إلى حقيقة تراجية هامة تقول بأن الأبطال أنفسهم هم علة مصائبهم. «وقصة أية تراجيـديا شكسبيرية أو أحداثها لا تتألف بالطبع من تصرفات أو أعمال بشرية فحسب؛ وإنما الأفعال هي العامل الأغلب. هذه الأفعال هي في الأكثر تصرفات بكل معنى الكلمة، وليست أشياء تؤدي فيما بين النوم واليقظة؛ بل هي إتيان أفعال ذات طابع مميز؛ ولهذا يمكن أن يقال — بمثل هذا الصدق — إن محور التراجيـديا يكمن في فعلٍ صادر عن خلق، أو في خلق يتمخض عن فعل» ... هكذا يقرر برادلي منطلقاً إلى أن الصدفة أو القدر ليست إلا حادثاً — غير خارق للطبيعة — يدخل في التسلسل الدرامي دون تدخل شخصية ما أو الظروف المحيطة بالظاهرة، «هذا التصرف من جانب

القدر هو حقيقة، وحقيقة بارزة من حقائق الحياة البشرية، ولهذا فإن استبعادها كلية من التراجيديا يعني في عرفنا التنكر للحقيقة؛ بل فضلاً عن هذا ليست مجرد حقيقة، لأنَّ يبدأ الناس طائفة من الأحداث ثم لا يستطيعون أن يحسبوا حسابها أو يسيطروا عليها، تلك حقيقة مؤسسية» (وهذه هي النقطة الثانية التي لا يمكن تجاهل أن نجيب محفوظ قد تأثر بها إلى أبعد حد). وقد أضاف شكسبير إلى الحقيقة التراجيدية أنها نتاج الصراع الداخلي والصراع الخارجي معاً، ولعل هذه الإضافة لم تتحقق من قبل إلا في التراجيديا المصرية؛ حيث كان ست نموذجاً للقوى الخارجية، وكان أوزوريس يحمل بين جنبه صراعاً داخلياً «بينما كانت التراجيديا الإغريقية المعاصرة مقصورة على الصراع الداخلي، والمأساة المسيحية مقصورة على الصراع بين الله والشیطان، ولذلك تحولت إلى الإطار الملحمي طوال العصور الوسطى» ... وهنا يفضل برادلي أن يستخدم تعبير «القوة الروحية» كرمز للصراع الخارجي والداخلي معاً، كالخير والشر والمبادئ العامة والشكوك والشهوات والدسائس والأفكار، وكل هذه تدفع البطل التراجيدي للسير في اتجاه ما، يعجز أحياناً عن مقاومة القوة التي تسوقه في هذا الاتجاه مهما كانت النهاية مدمرة «ولا بد لمواجهة هذه الظروف من شيء قد يكون بوسع رجل أصغر شأنًا أن يحققه ولكن البطل لا يستطيعه. إنه يخطئ عن طريق التصرف أو التقاعس عن التصرف، وهذا الخطأ باتحاده مع أسباب أخرى يجلب عليه الدمار». إن الحقيقة التراجيدية تتجاوز كثيراً حدود التراجيديا، ولذلك فالانطباع الراسخ للمأساة عند شكسبير هو «الضياع» الذي يدعنا نحس بالشخصية وكأنها لم تأت إلى العالم إلا لتلقي هذا المصير المؤلم (والضياع هو أولى حلقات ملحمة السقوط والانهيال عند نجيب محفوظ، ونموذج الضائع يستمر عنده في بقية الحلقات)، فالكل باطل هو شعار العزاء الذي لا يقود إلى معرفة السر أو حل اللغز؛ لذلك يحسن استبداله بكلمات أراجون: عندما يفتح الإنسان ذراعيه ليستقبل الدنيا ترتسم خلفه علامة الصليب.

من المسلم به — يقول برادلي — أن هذا السر أو اللغز لا يحل بلغة الدين؛ بل إن الفنان العظيم — كشكسبير — لا يملك سوى استقطاب عناصر المأساة في موضوعية صارمة، فلا ينبغي أن نصف شريعة ما أو نظاماً أخلاقياً أو القوة العليا في العالم التراجيدي بأية صفات خيرة أو شريرة، أو حتى قدرًا محتومًا، فلا يبدو الفرد مسيئاً إلى أية شريعة أو قوة عليا، ولا يبدو ضحية لمجموعة من الظروف الخارجية «وهذان الرأيان يناقض أحدهما الآخر، ولا يستطيع أي رأي ثالث التوحيد بينهما» ومن هنا يشتد التوتر

التراجيدي ما دامت الشخصية ليست مجرمًا يستحق العقاب ولا ضحية لمجرم آخر لا يعاقب. إنهم «مهما كانوا مخطئين فإن خطأهم بعيد عن أن يكون السبب الوحيد أو الكافي في كل ما يلقون من عذاب» أو كما يعبر شكسبير في مسرحية «هملت» على لسان الملك قائلًا: «أفكارنا ملك لنا ... أما نتائجها فليست من صنعنا»، إنهم يتصرفون بحرية، ومع ذلك فإن تصرفهم يكبلهم بالأغلال، فهم لا يفهمون أنفسهم بخير مما فهموا العالم المحيط بهم، ففي كل مكان من العالم التراجيدي نجد أن تفكير الإنسان عندما يترجم إلى عمل ينقلب إلى ضده. ومهما يكن ما يحلم بعمله فإنه يحصل على أبعد الأشياء عن أحلامه ... يحصل على دماره هو شخصيًا، ويستنتج برادلي أن هذا يجعلنا ندرك مدى عجز الإنسان، ولكنه قلما يوحى بفكرة القدر، ذلك أن الإنسان يبدو مبعث دماره. وهذا لا ينفي بالطبع أن ثمة عوامل مساعدة على تحقيق مصيره البشع، هذه العوامل التي تدعنا نحس بأنه «تعبس الحظ بشكل فظيع». وهنا يطرح مؤلف التراجيديا الشكسبيرية^٥ مجموعة من الأسئلة:

- إذا كان الناس يتصرفون وفق خصالهم، فما الذي يجيئهم بالمشكلة الوحيدة التي تقضي عليهم، في حين أنها تكون خفيفة الوطء على شخص آخر، والذي يجلبها عليهم، يجلبها في اللحظة التي يكونون فيها أقل صلاحية لمواجهةها؟
- وما السبب في أن فضائل الإنسان تساعد في القضاء عليه، وأن ضعفه وقصوره متشابه مع كل شيء بديع فيه إلى حدٍ قلما نستطيع معه فصلها عن بعضها البعض حتى في الخيال؟
- إننا لا نجد في تراجيديات شكسبير ما يجعلنا نعتبر تصرفات الأشخاص وألامهم محددة مقدمًا نوعًا ما، بصورة تعسفية دون مراعاة لمشاعرهم وأفكارهم وما يتخذونه من قرارات. كما أن الحقائق لا تُستعرض قط بصورة تبدو لنا معها كما لو كان للقوة العليا — مهما يكن كنهها — ضغينة خاصة تطوي عليها الجناح ضد أسرة أو فرد ما. أي أنه لا يتولد فينا أي انطباع محدد حول القضاء والقدر الذي يجثم على رب أسرة ما — بسبب جريمة بشعة ارتكبتها أو مروق عن الدين — ما هو إذن هذا القدر الذي تقودنا الانطباعات التي بحثناها الآن إلى وصفه بأنه القوة العليا في العالم التراجيدي؟

^٥ الترجمة: حنا إلياس، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣م.

ويجب برادلي: «ويظهر أنه تعبير أسطوري عن الجهاز أو النظام بكامله الذي يؤلف الأفراد فيه جزءاً تافهاً لا يعتد به. والذي يبدو أنه يحدد — أكثر بكثير مما يفعلون هم — ميولهم الفطرية وظروفهم، وهذه تؤدي إلى تحديد تصرفهم والذي هو بالغ من العِظَم والتعقُّد حدًّا قلَّمَا يستطيعون معه فهمه فهمًا تامًّا أو التحكم في تصرفاته. والذي له خاصية واضحة محددة إلى حد يجعل أية تغييرات تطرأ عليه تولّد تغييرات أخرى حتمية دون مراعاة لرغبات الناس وما يبدون من ندم.»

هذا المفهوم الشكسبيري للقدر، وتلك الموضوعية الصارمة التي تتحكم في مسار التراجيديا الشكسبيرية؛ يشكلان السمة الأساسية في ملحمة نجيب محفوظ. وإذا كانت المأساة المسيحية قد تفاعلت مع التكوين التراجيدي للنفس المصرية (كما لاحظ يحيى حقي الإحساس بالخطيئة في رواية زينب، وكما نلاحظ نحن في اختيار الحكيم لموضوع أهل الكهف، وفي اختيار لويس عوض لقضية الراهب). وإذا كانت الرؤيا الشكسبيرية قد أسهمت في تكوين نجيب محفوظ الفتى وبلورت إحساسه التراجيدي كما سئرى فيما بعد، فإن التجربة العربية منذ العصر الجاهلي إلى العصر الإسلامي إلى العصر الحديث كان لها تأثيرها الفعّال في استجابة الرُّوح المصرية إلى إضافات مأساوية جديدة.

وسوف يظل للكاتب السوري صدقي إسماعيل فضل الريادة في تحديد معالم التجربة المأساوية عند العرب في كتابه الهام «العرب وتجربة المأساة»^٦. وهو ينطلق من أن التاريخ البشري حين يبدو سلسلة من مراحل الانهيار المتعاقبة، دون مبرر منطقي إلا أن العالم يفسد يومًا بعد يوم، ينصرف التفكير إلى التسليم بأن هناك قدرًا لا سبيل إلى رده يُحتم الانهيار؛ لذلك كانت المأساة نسيج الحياة وحيثما اليومي كما يقول جوته في «فاوست». والخطيئة الفاجعة هي خطيئة لا نستطيع أن نتَّهم بها أحدًا، ومن ثم ليس بمقدورنا أن نفهم وجود قاض يحكم، كما يقول شيلر في «ظاهرة الفاجع»، فالسقوط الذي يبدو من طبيعة الحياة الإنسانية، يُصنع دائمًا بيد الإنسان لا بيد القدر، ومن ثم فهو يتناول ما يمكن أن تكون عليه القيم وليس ما هو محتم. وإذا كان ثمة مظهر للضرورة في تجربة الفاجع، فهو الاعتراف بالسقوط. والاستسلام أمام القدر هو خلاصة التجربة الجاهلية عند

^٦ الناشر: دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٢م.

صدقي إسماعيل. والقدر الجاهلي هو الدهر، هو الزمن؛ لذلك كانت الحرب والفروسية من مقومات الوجود اليومي، فمن أجلها (يبدو الإذعان موقفاً حراً). وحماية الماضي وقداسة القيم القديمة هي الوجه الفكري للاستسلام؛ بينما المغامرة هي الوجه العملي «ما دام الأصل هو القدر الإنساني الصارم، فهو المقدس الذي لا يمس. وهذا ما يفسر موقف المغالاة والجموح في الإنسان الجاهلي، والاندفاع دون تردد أو نكوص»، وكانت الإرادة الجماعية صورة القدر في الحياة اليومية لدى الجاهليين، فمصير الفرد هو ما أراده الجميع. والجميع ليسوا أولئك الذين نعيش بينهم فحسب، ولا الأجداد الذين انقرضوا؛ «بل القيم الخلقية التي صنعتها التجربة الإنسانية خلال الزمن وأصبحت راسخة الجذور في الطبع البشري». أما القضية الرئيسية في الإسلام فهي العلاقة بين الإنسان والله، وهي علاقة قائمة على أساس التسليم بالحقيقة الإلهية «فالمعرفة ليست غاية على الإطلاق». وعلى الإنسان أن يدعن لما «يمكن» أن تقدره المشيئة الإلهية دون أن يساوره الشك في عدالتها وصواب حكمها «إن هذا الإمكان هو محور المأساة في التجربة الإسلامية، فالله هو ينبوع الرحمة وسوط العذاب في آن واحد» وليست الحياة الإنسانية إلا تجربة انتظار تزدهم بأعنف ألوان الشعور بالمسؤولية تجاه القيم الروحية التي تمثل المصير الخلفي للإنسان. فالإمكان — بالتجربة الإسلامية — هو صورة صارخة للالتزام بالقدر الإلهي الذي ترجع إليه جميع القيم. والندم هو اعتراف ضمني بأن الخطأ في طبيعة الإنسان. ومنذ بداية عصر الانحطاط تبدأ إدانة القدر «الزمن وغد، والقدر عدو غير معقول» وبهذه الصورة يبدو القدر قوة عاتية في طبيعتها العبث والغدر، وليس لها من سبيل إلا الصدفة العمياء، وحين تتحكم الصدفة بالمصير الإنساني يتوارى كل ما يدعو إلى الالتزام، وتتغلغل الريبة في كل موقف حُر يقتضي الوعي والتصميم؛ ذلك أن الإرادة الحرة لا تستطيع أن تمارس فعاليتها إلا في ظل اليقين، إلا في الإذعان للسنن الحتمية التي تحدد مكانة الإنسان في العالم، وتحفزها إلى حماية مصيره حين يكون هناك ما يهدد القيم أو يوردها التلوث والسقوط.

وعلى هذا النحو فإن مأساة الانحطاط تتمثل في إعفاء الإرادة الإنسانية من كل التزام، ولكنها لا تحررها من التمزق الدفين الذي يمثله شعور الجميع بأنهم ضحايا بغير ذنب أو جريمة إلا أنهم غير قادرين إلا على الرفض والانهزام. وفي هذا التمزق تلوح الدعائم القائمة التي يستند إليها القدر في اقتناص المصائر: الحظ والخرافة والمعجزة والغيب، وهي جميعاً مظاهر للتعبير الفاجع عن الفرار من المأساة.

إن الامتزاج العميق بين التراجيديا المصرية القديمة، والمأساة المسيحية، والتجربة العربية (الإسلامية بوجه خاص) هو انعكاس أمين للتفاعل الحضاري العميق بين مختلف مراحل تطور تاريخنا من مصر الفرعونية إلى مصر القبطية (ولا أقول اليونانية الرومانية بلغة الأوربيين؛ لأننا من جهة لا ينبغي أن نسمي إحدى مراحل تاريخنا باسم المحتل، ومن جهة أخرى فإن الحضارة المصرية في تلك المرحلة قد اكتسبت الشيء الكثير من المسيحية لا من اليونان أو الرومان، وبالتالي فإن النفس المصرية لم تكتسب شيئاً ذا بال من المأساة اليونانية؛ بل إن حرباً سجّلاً ظلت بين مصر والإمبراطورية ليخضع المصريون للتفسير الروماني للمسيحية دون جدوى)، ومن مصر القبطية إلى مصر العربية (ولا أقول الإسلامية؛ لأن الحضارة العربية كانت أعمق من أن يكون الإسلام هو عنصرها الوحيد، كما أن التجربة العربية مع الإسلام تختلف تماماً عن تجارب الأمم الأخرى مع نفس الدين). مصر الفرعونية، ومصر القبطية، ومصر العربية الحديثة هي الحلقات الثلاث الرئيسية في تاريخنا القومي. ومن خلال الامتزاج الحضاري العميق بين هذه الحضارات تكونت ملامح النفس المصرية، وتشكلت معالم مأساتها. غير أن أحدث هذه الحلقات — وأعني به مصر العربية — هي العامل الحاسم في تكويننا النفسي والمأساوي، لا لأنها أقرب إلينا من ناحية الزمن؛ بل لأنها تاريخ مستمر سبقته فترات — تقصر أو تطول — من الانسلاخ والتمزق والبت. فمهما كانت هنالك بقايا فرعونية أو رواسب قبطية في الروح المصرية، فإن العنصر العربي الحديث هو العنصر الأغلب والأكثر فعالية، هذا الإيضاح هام للغاية عند تحديد عناصر المأساة المصرية في ملحمة نجيب محفوظ؛ فالأسرة القاهرية المسلمة هي الهيكل الروائي في جميع قصص هذه الملحمة.

تطور فن المأساة من الشعر الغنائي إلى الدراما الشعرية إلى الدراما النثرية إلى النثر الروائي، أي أن التراجيديا تراوحت بين البناء الدرامي والبناء الملحمي. ويلاحظ برادلي أن «التراجيديا تعني في نظر القرون الوسطى قصة أكثر منها تمثيلية»، ويدعم لويس عوض هذه الملاحظة بقوله إن فترة ازدهار الملحمة المصرية كانت العصور الوسطى. ولقد تسبب تخلفنا الحضاري الشديد، ولقاؤنا بالفكر الأوروبي منذ نهاية القرن التاسع عشر في اضطراب أدبنا وفنوننا اضطراباً عظيماً، ... فليست لدينا مرحلة كاملة محددة يمكن تسميتها بحسم بالمرحلة الكلاسيكية أو الرومانسية ... إلخ. وليست لدينا التقاليد الأدبية والأصول الفنية الراسخة في هيكلها العام وشكلها الكلي ... وإنما كنا نستعير من قوالب

الأدب الغربى بعضاً من جزئياتها المتفرقة لا فى تصورها الشامل. لهذا ولدت المأساة الرومانسية على يد هيكل قريية الشبه من التراجيدىا المسيحية، ولهذا أيضاً ولدت «أهل الكهف» خالية من البطل، التراجيدىى بالرغم من تكوينها الدرامى. كذلك كتب نظمى لوقا «رقيق الأرض» — التى دعاها فيما بعد بالمغتصبة — متأثراً إلى حد كبير بالمأساة اليونانية.

وأصدر نجيب محفوظ مجموعة من القصص ذات الرءاء الفرعونى لم تعرف قط طريقها إلى دنيا المأساة. وكان صادقاً إلى أبعد حد حين توقف فجأة عن هذا اللون من التأليف، ليدخل مباشرةً إلى ذلك العالم الكبير، ليدخل مصر المأساة. وكما كتب الحكيم أول مأساة مصرية فى العصر الحديث بغير أن تتضمن أية بطولة تراجيدىية، فإن محفوظ بدأ صياغة مأساة القاهرة الجديدة، خان الخليلى، زقاق المدق، بداية ونهاية، السراب، فى رءائها الملحمى الذى يمتص الصراع بين الخير والشر دون أن ينتصر الخير قط؛ ذلك أنه فى صدقه مع تاريخنا الاجتماعى والسياسى لم يخضع لتعريف الملحمة الذى ساقه لويس عوض فى ثلاث نقاط:

«الصراع مع قوى خارجية، نصرة المعذبين فى الأرض، البطل المنتصر». أكثر من ذلك أن نجيب محفوظ لم يكتب هذه المجموعة من الأعمال وفى ذهنه أى تصور لبناء ملحمى، لقد كتبها كروايات مستقلة عن بعضها البعض، لكنه كتبها وفى ذهنه — بكل تأكيد — تصور شامل المأساة مصر: يبدو هذا التصور واضحاً من اختياره للشعب المصرى ذى التاريخ الطويل المعذب، وشريحة البرجوازية الصغيرة التى تعاني ويلات وضعها السياسى والاجتماعى والاقتصادى الممزق، فى فترة ما بين الحربين. كتب نجيب هذه الروايات بوجدان المنتمى إلى المأساة، ولكنه منتمٍ من نوع خاص، منتمٍ فى أزمة. كتبها نجيب بروح الممثل لجيل الهزيمة، جيل المأساة، جيل الانتماء والرفض فى آن واحد. لذلك كانت هذه المجموعة من الروايات، تمثل فيما أرى، ملحمة السقوط والانهيـار، ولم تكن قط ملحمة الانتصار.

الصدق الفنى البالغ الصرامة، هو السمة البارزة فى أدب نجيب محفوظ؛ إن صدقه فى اختيار الشكل الملحمى كان تمهيداً طبيعياً لاختياره الشكل الروائى فى الثلاثية التى أعلنت ميلاد البطل التراجيدىى فى الأدب المصرى الحديث. «وأكرر أن التناقض بين البطولة التراجيدىية والإطار الفنى للمأساة — الذى نتج عن اضطراب تاريخنا الأدبى — قد حل فى مسرحية «الراهب» على يد لويس عوض.» يبدو الصدق الفنى عاملاً هاماً فى التوفيق

إلى اختيار عناصر العمل الفني إذا تصدينا للارتباط الملحمي بين روايات نجيب الخمسة، والعناصر الأساسية المكونة لبنائها.

توفيق الحكيم ولويس عوض، اختارا الثوب التاريخي لمصر المسيحية كقالب درامي للمأساة؛ أما نجيب محفوظ فالتقى مع الواقع مباشرة، ومعنى هذا أنه التقى بمجموعة هائلة من العناصر المعقدة؛ التقى أولاً بجوهر المأساة المصرية؛ هل هو الجبر أم الاختيار؟ الحضارة الزراعية تؤمن بالعدالة المطلقة والاختيار المطلق. الحضارة المدنية تؤمن بالجبر الصارم. يقول لويس عوض: «لهذا كله كان المجتمع الزراعي قاسياً في حكمه على كل مخطئ، على كل خارج على العقل، هو لا يغتفر الخطأ ولا يغتفر الخطيئة. ولقد يدفع المخطئ أو الخاطئ ثمن خطئه باهظاً، ولكن الإيمان بالمطلقات يمنع الغفران له أو الأسى لمصرعه، كذلك يمنع الغفران له أو الأسى لمصرعه الإيمان بالاختيار»، «المجتمع الزراعي مجتمع قائم على الاختيار، وأبنائه يُكثرون من الحديث عن القدر وعن القضاء وعن إرادة الله، ولكنهم في تصميمهم يؤمنون بالاختيار، ولا يأتون شيئاً يدل على إيمانهم بالقدر؛ هم لا يجازفون، هم لا يتنقلون، هم لا يدخلون معركة إلا بعد امتحان سلاحهم، هم يؤمنون بالاختيار؛ لأن الإيمان بالاختيار معناه العقاب والثواب.» ثم يقول إن من ينحرف عن «العقل» في المجتمع الزراعي إما أن يكون هدفاً للسخرية وتأديبه يكون في الكوميديا، وإما أن يكون موضعاً للغضب ويكون تأديبه في الملحمة؛ حيث ينازل البطل رمز الخير الوغد رمز الشر ويصْرعه.^٧

نجيب محفوظ يعرف أن الحضارة المصرية في جوهرها حضارة زراعية يحكمها قانون أساسي هو العدالة في الأرض وفي السماء. فبالعدالة وحدها تدور آلة الكون وآلة المجتمع، والعدالة لا معنى لها إلا إذا كان كل ما في الوجود مختاراً، ومسئولاً عن اختياره. لذلك فإنه — بوعي منه أو بغير وعي — يصوغ المأساة المصرية في الشكل الملحمي. فنحن حقاً أبناء الحضارة الريفية التي يحكمها قانون الاختيار، قانون الملحمة. ولكن ملحمة المأساة المصرية لها سمات خاصة، لها ظروفها المتفردة. إنها تركة تاريخ طويل مُثقل بالعبودية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، إنها صليب ضخم تسمّرت على خشبته حرية شعب كامل آلاف السنين. كذلك فالبرجوازية الصغيرة التي عاش نجيب في لظاها

^٧ «المسرح المصري».

ليست تعبيراً عن الحضارة الريفية وحدها، إنها تجسيد عميق للقاء الريف بالمدينة، فهي تحمل في جوهرها قيم المجتمع الزراعي، ولكنها تعيش في قلب المدينة الجديدة. مأساتها إذن لا تقوم على الاختيار الناجم عن السكون والاستسلام فحسب، إنها تقوم أيضاً على أهم الركائز الروحية في المدينة: الجبر، الجبر الذي يؤدي إلى المغامرة، فتصبح حياة الإنسان مخاطرة شخصية مع القدر. الشخصية المدنية إذن، هي شخصية قلقة واثارة ومضطربة، هي شخصية لا تعرف الأمان في داخل النفس ولا في خارجها، فعَلام تعتمد هذه الشخصية في كفاح الحياة وهو طويل مريع؟ هي تعتمد على شيء واحد هو القدر «هذه النفس تُحس بأنها أداة في يد الله إن كانت مؤمنة، وألعوبة في يد القدر إن كانت غير مؤمنة.» كما يقول لويس عوض. لذلك كانت شخصية مغامرة، مخاطرة، تنجح إلى النسبي وتمتق المطلق. ومن هنا كانت القيم والمعايير والمقاييس هي المصطلحات الجديدة في الحضارة المدنية.

نجيب محفوظ يختار البرجوازية الصغيرة لبنائه الملحمي، ويعلم تماماً أنها مزيج معقد من الجبر والاختيار، من الريف والمدينة، من الاستسلام والمغامرة. البناء المعقد للبرجوازية الصغيرة، هو أكثر الأبنية الطباقية تعبيراً عن المأساة المصرية. فهي الشريحة الاجتماعية الوحيدة المعلقة في الهواء كسيزيف. وهي الشريحة الاقتصادية الوحيدة الهاوية في حضيض اليأس من المستقبل. وهي الشريحة السياسية الوحيدة التي أنبتت أقصى تيارات اليمين واليسار؛ حيث كان مآلها الدائم عذاب السجن. نجيب يختار البرجوازية الصغيرة واعياً بأنها أعرض وأطول الشرائح الطباقية في مصر، وأعمقها إحساساً بضراوة المأساة. نجيب يختار الزمن بوعي تراجمي عميق، فهو يختار البرجوازية الصغيرة في فترة ما بين الحربين، وهي المرحلة المأساوية الكبرى في تاريخنا الحديث. نجيب يختار الأسرة القاهرية المسلمة وهو على وعي فذ بأن الإسلام هو العنصر الروحي الوحيد الذي يلتقي مع طبيعة البرجوازية الصغيرة المصرية في المدينة.

الإسلام هو «سوط عذاب وينبوع رحمة في آن واحد.» كما يقول صدقي إسماعيل، البرجوازية الصغيرة المصرية هي ملتقى شعار الريف «الله المنتقم الجبار» وشعار المدينة «الغفور الرحيم» كما يقول لويس عوض، الإسلام إذن يلتقي مع البرجوازية الصغيرة أعمق لقاء وأصدقّه فهو التعبير الروحي الوحيد الملائم لتكوينها المزدوج. الإسلام أيضاً هو العنصر الغالب على وجدان الحضارة العربية الحديثة، وهي الحلقة الحضارية الأكثر معاصرة في التاريخ المصري (وهذا هو الفرق بين توفيق الحكيم ولويس عوض من جانب، و محفوظ من جانب آخر، فقد كان لقاؤه المباشر مع الواقع المصري سبباً رئيسياً في بحثه

عن التفاصيل المكوّنة للتراجيديا المصرية، ومنها الإسلام؛ بينما كان تجريد الحكيم ولويس عوض سبباً رئيسياً في التعميم واختيار المسيحية هيكلًا للتراجيديا).

لا نستطيع أن نهمل بعد كل ذلك أن نجيب محفوظ الإنسان هو ابن البرجوازية الصغيرة المصرية في مدينة القاهرة، وأنه عاش في يناعة شبابه مرحلة السقوط والانهايار في تاريخنا السياسي والاقتصادي والاجتماعي الحديث. وأنه استراح إلى فلسفات الانتماء الفكري إلى قضايا البشر بصور عامة، وقضية المجتمع المصري بصورة خاصة، وأنه اتخذ موقف الرفض الحاسم لكافة القيم المهترئة في هذا المجتمع، أو في العالم. وإنه اطمأن إلى الشكل الفني الذي يستوعب الانتماء إلى المعذبين، وهو الملحمة. وانتهى بالصراع بين أبطاله والقوى الخارجية إلى الهزيمة — لا إلى النصر الملحمي — انتهاجاً لمبدأ الرفض الذي صاحب معه فكرة الانتماء، فكان الرفض والانتماء جوهرًا أصيلًا لأزمة نجيب محفوظ. كما كانت الحرية جوهرًا أصيلًا للتراجيديا المصرية.

«القاهرة الجديدة» هي الحلقة الأولى في التكوين الملحمي، لأعمال نجيب الروائية، التي بدأ كتابتها عام ١٩٣٨م وانتهى منها بتأليف السراب عام ١٩٤٤م. ولعل اختياره الدقيق لعنوان «القاهرة الجديدة» يعكس تحديده المنهجي لطبيعة المرحلة التاريخية التي عاشتها مصر فيما بين الحربين. مأساة القاهرة الجديدة هي الحلقة الأولى في ملحمة السقوط والانهايار، لا لأنها كتبت أولاً من الناحية الزمنية، ولا لأنها تؤرخ بالتعبير الفني لإرهاصات الحرب الثانية بينما بقية الروايات تصور مراحل الحرب وما بعدها. إن اختيار مأساة القاهرة الجديدة كافتتاحية للملحمة الكبيرة يعتمد أساساً على تجسيد الأرض الحقيقية للتراجيديا المصرية في ذلك الحين، وهي حالة «الضياع» الرهيب الذي غلب الإحساس به على بقية مشاعر المصريين في تلك الحقبة المليئة بالقلق والاضطراب والتوجس ... فلم تكد نيران الحرب الأولى تخمد حتى التهمت نيران أولى مراحل الثورة القومية في بلادنا عام ١٩١٩م، ولم نكد نظفر بالقليل من مكتسبات هذه الثورة التي لم تنجح تمامًا حتى بدأت تتجمع في الأفق سُحب الأزمة الاقتصادية الكبرى في العالم الرأسمالي، ومن ثم انعكست علينا ويلات الأزمة في اغتيال حريات الشعب الديمقراطية ونشأة الاتجاهات الفاشستية والشوفينية في الحركة القومية. وشيوع البطالة والانحلال والبؤس. ومن ثم لم يكن هناك مفر من الإحساس الشامل بالضياع النفسي المدمر. فالقاهرة الجديدة إذن هي القاهرة البرجوازية الضعيفة التي نشأت حديثاً في ذلك الوقت في أوج عصر الاستعمار،

وبين أعضـان الاحتلال، وفي ظل هيمنة العلاقات الإقطاعية وقيمها. القاهرة الجديدة هي كل ذلك، وبما يتضمنه من تناقضات في البناء الاقتصادي والاجتماعي والسياسي بشكل عام، والبناء الإنساني لمختلف الفئات بشكل خاص، والبناء الذاتي للأفراد بشكل أكثر خصوصية. وعندما يستشعر نجيب أن الضياع هو الأرض الحقيقية للتراجيديا المصرية، حينذاك، فإن شعوره يصدق مرتين عندما تقع بصيرته الفنية على أكثر الفئات ضياعاً، ثم يصدق هذا الشعور ثلاث مرات؛ بل إلى ما لا نهاية عندما يمضي في الاستقصاء والتخصيص حتى يمسك بيده «الضائع» النموذجي والفرد في آن واحد. النموذج الرامز إلى ضياع مصر كلها ثم يتدرج الرمز إلى ضياع فئته الاجتماعية، فطائفته الخاصة، فضياعه هو شخصياً. القاهرة الجديدة عند نجيب محفوظ هي قاهرة الموظفين وطلبة الجامعات والتيارات الفكرية القادمة من أوروبا، فهي قاهرة المثقفين أو قاهرة أزمة المثقفين. لذلك كان الضياع الفكري هو السمة البارزة على أرض القاهرة الجديدة، وإن كان الضياع الاجتماعي يشكل طبيعة هذه الأرض، وجوهر مأساتها. والمقدمة التمهيدية للبناء التراجيدي في القاهرة الجديدة. مليئة بالتفاؤل ... فالبنات دخلن الجامعة، والشباب يدخل مع بعضه البعض في مناقشات خصبـة حول الأفكار الجديدة، و«محبوب» ابن الموظف الفقير في القرية يتمكن من دخول الجامعة حتى يصل إلى الليسانس، و«مأمون» الشديد التدين يستطيع أن يجهر بأرائه في المرأة والمجتمع والقيم الحديثة، و«علي طه» مقتنع بحتمية التطور الاجتماعي إلى الاشتراكية والبيئة العلمية، و«أحمد بدير» يحدد المناخ السياسي بقوله: «على الصحافي أن يسمع لا أن يتكلم، خاصة في عهدنا الحاضر». القاهرة الجديدة تضم أولئك الشباب — وكأن الفنان باختيارهم شباباً يريد أن يجسد فيهم القاهرة «الجديدة» بمختلف أزماتها وأزماتهم — تضمهم في بنائها الرحب الذي يضم بقية الشرائح الاجتماعية والأزمات النفسية في مزيج مركب على نحو غاية في التعقيد. عندما يقول محبوب: أنا رأسي هواء، والأستاذ مأمون قمقم مغلق على أساطير قديمة، وعلي طه معرض أساطير حديثة، إنما يحدد بدوره معالم الأزمة الشاملة التي يواجهونها جميعاً، بالإضافة إلى الأزمة الخاصة بكل منهم ... فمأمون اعتمد على ركائز الدين حتى أقعده المرض عن اللحاق بالمدارس إلى الرابعة عشرة، فذاق مرارة العزلة، وعرف الألم، وانصهر في أتون تجربة قاسية. أما على طه فقد تزعزعت عقيدته منذ مستهل حياته الجامعية، وتعرض لآلام التحول الرهيبة. محبوب وحده كان قلبه في ظلام وعقله في ثورة دائمة، شعاره الأثير كلمة «طظ» وفلسفته هي الحرية، ولكنها حرية من نوع خاص، هي التحرر من كل شيء، من

القيم والمثل والعقائد والمبادئ ... فهل معنى ذلك أن محبوب عبد الدايم قد أعلن ميلاد اللامنتمي المصري؟ إنه يعجب بقول ديكارت: أنا أفكر فأنا موجود، ويتفق معه على أن النفس أساس الوجود، ثم يقول بعد ذلك إن نفسه أهم ما في الوجود، وسعادته هي كل ما يعنيه، ويرى من الجهالة والحمق أن يقف مبدأ أو قيمة في سبيل نفسه وسعادتها. غايته من دنياه: اللذة والقوة، وليس هذا هو اللامنتمي. فالقيم — بالفعل — هي مقياس الانتماء أو اللانتماء، ولكن معركة محبوب مع القيم لا تنبع من التصور العبثي للوجود، لا تنبع من التصور الشامل للكون والعالم؛ لذلك فهو يقول إن فلسفته يجب أن تظل سرية — لا احتراماً للرأي العام؛ فإن من مبادئها احتقار كل شيء — ولكن لأنها لا تؤتي أكلها إلا إذا كفر الناس بها وآمن بها وحده ... وليست هذه دعوة اللامنتمي إلى الحرية. حرية اللامنتمي حرية مفتوحة؛ بل هي لا تتحقق على المستوى الفردي مطلقاً.

اللامنتمي لا يطرح مشكلة الحرية هكذا: حريتي أنا «والآخرون إلى الجحيم»، ولا يطرحها هكذا: حريتي أنا «والواجب أن أمنح الآخرين حريتهم»؛ بل يقول: «حريتي أنا لا تتحقق إلا إذا تحققت حرية الآخرين في نفس الوقت..» فالحرية في مفهوم اللامنتمي ترتبط عند الفرد بحرية الآخر. اللانتماء ظاهرة حضارية لم نعرفها نحن إلى الآن؛ وإنما عرفها الغرب في ظل حضارة سامقة بلغت الذروة في مجالي التكنولوجيا والمجتمع على السواء، أما القاهرة الجديدة فإنها تعيش في ظل مرحلة حضارية شديدة التخلف في كافة المجالات؛ لهذا يبدو الانتماء قدراً على أجيال هذه المرحلة، ناحية اليمين أو ناحية اليسار كما نرى في مأمون رضوان وعلي طه. ويبدو «الضياع» ظاهرة اجتماعية حتمية الوجود كما نرى في محبوب عبد الدايم. محبوب كان ضائعاً اجتماعياً فهو مدين بنشأته للشارع والفطرة. وهو ضائع فكرياً؛ لأن الضياع الفكري هو انعدام التمثل الواعي العميق لأي من تيارات الفكر، واللامبالاة الساذجة بالقيم النابعة منها. والضياع الاجتماعي هو التحلل من وشائج الارتباط بالمجتمع ارتباطاً صحيحاً بالانتماء أو اللانتماء، أي أنه ليس احتجاجاً واعياً على فساد المجتمع. وهذا هو الفرق الأكبر بين الضائع واللامنتمي، فهذا الأخير يكون في حالة من العراء الكامل أمام الذات، أمام النفس (لذلك فهو يعيش حياته في كافة أبعادها ومستوياتها)؛ أما الضائع فهو شخصية مزدوجة أو مثلية ... إلخ. شخصية ليست مرتبطة (أشد الارتباط) بالذات الفردية (لذلك فهو لا يعيش حياته ولا يحقق ذاته مطلقاً).

القاهرة الجديدة الضائعة هي القاهرة الرومانسية. «إحسان» صديقة علي طه تقرأ مجدولين وآلام فترت وآلام رفائيل. إحسان في أزمة خانقة، فقد نبتت هذه الزهرة الجميلة

وسط أشواك برية. الأب يُقامر بشرف ابنته مقابل المال، والإخوة الكثيرون حُواة البطون، والدراسة بالجامعة طويلة طويلة ... وهي تحب علي طه حباً صادقاً، وهو أيضاً يحبها حباً صادقاً عميقاً، ومحجوب يتلصص النظرات إلى هذا الحب وفي وجدانه تُعشش المغامرات مع جامعة أعقاب السجائر «لست خيراً منها؛ فهي جامعة أعقاب سجائر، وأنا جامع أعقاب فلسفات.»

هذه كلها، كانت المقدمة التمهيدية للبناء التراجيدي لمأساة القاهرة الجديدة. وهي بالرغم من كل شيء مليئة بالتفاؤل؛ لأن خيوط المأساة لم تكن قد بدأت بعد في التشابك والتعقد والتأزم. لذلك فكل خيط بمفرده لا يصنع الكارثة مهما كان «الضائع» أحد هذه الخيوط وأخطرها جميعاً. البداية الفنية للمأساة تبدأ برسالة صغيرة تلقاها محجوب من والده تقول إنه سقط فريسة لمرض خطير «ومن عجب أنه لا يذكر أن أباه شكا المرض يوماً ما»، لم يكن بين محجوب والامتحان النهائي سوى أربعة أشهر؛ لذا مضى يحدث نفسه: لو انتهى أجل الرجل لوُثدت آمالي جميعاً. الفنان حريص للغاية على تركيز الزمن، على الإحساس به كمرادف للقدر. ومن هنا يكون هذا الحدث هو البداية الحقيقية للمأساة. أبوه كاتب صغير بشركة الألبان اليونانية بالقناطر، خدمها ربع قرن مقابل ثمانية جنيهاً في الشهر يبذل له منها ثلاثة جنيهاً تنهض بضروراته في العاصمة من مسكن وملبس ومأكل.

لهذا السبب يصبح مرض والد محجوب «أزمة نموذجية» لبداية المأساة في أية أسرة برجوازية صغيرة لا تملك شيئاً سوى الوظيفة أو الشهادة. وظيفة الأب مهددة الآن بالضياـع، وشهادة الابن مهددة تلقائياً بالضياـع. والضياـع إذن هو جوهر الشخصية الرئيسية في القاهرة الجديدة. محجوب الضائع لا يؤمن بالحرية، الأدق أنه لا يعرفها «الحرية المطلقة ... طُظ المطلقة ... ليكون لي أسوة حسنة في إبليس. الرمز الكامل للكمال المطلق ... هو التمرد الحق والكبرياء الحق والطموح الحق والثورة على جميع المبادئ.» الضياـع في القاهرة الجديدة ليس بحالة فردية؛ بل ظاهرة اجتماعية، فهناك «سالم الإخشيدي» صديق محجوب القديم، أين هو الآن؟ كان يقود المظاهرات فيما مضى، وطلبه الوزير ذات يوم، فخرج من عنده ليرد هذه الحكمة الذهبية «ميدان الجهاد الحقيقي للطلبة هو العلم» وتخرج بعدئذٍ ليشغل — قبل أوائل الطلبة — وظيفة السكرتير لقاسم بك فهمي بتوصية خاصة من الوزير في وقت كانت فيه الوظائف مغلقة أمام الجميع. فإذا كانت الثورة الوطنية قد فتحتها، فإن إرهابات الحرب عادت فأغلقتها. تسوق

رسالة الأب ابنه إلى سالم الإخشيدي وفي أعماقه يتوسد مفهوم الضائعين للحرية وتترسب قصة الضياع المشترك بين الاثنين. وهذا هو منهج الفنان في البناء التراجيدي للأحداث. إن اختياره للبداية الفنية للمأساة (مرض الأب) يتفق تمامًا مع اختياره للشخصيات. فالإخشيدي هو مركز الجذب لمحجوب ... وهذا طبيعي بالنسبة لتاريخ الفقر والصدع الاجتماعي المشترك. كما أنه طبيعي أن يبدأ محجوب من حيث انتهى الإخشيدي. إن تكرار نماذج الضائعين يدعم القول بأن الضياع ظاهرة اجتماعية. ولكن اختيار محجوب بالذات محورًا للتراجيديا يصور المأساة في قالبها الذاتي المتفرد. الضياع الاقتصادي فالاجتماعي فالنفسي فالفكري والخلقي هو أرض المأساة في القاهرة الجديدة، ولكن محجوب هو محور هذه المأساة، وألقى على المدينة — بعد أن زار أباه المشلول — نظرة شاملة وهتف: «يا قناطر يا بلدنا وزعي الحظ بين أبنائك بالعدل.» نطق بهذه الكلمات من أعماق اللاوعي. وهو على حافة الهاوية. إن الشلل العضوي يرادف عند محجوب الشلل الاقتصادي، هذا النوع من الشلل يبلور عناصر المأساة «وجلس على كرسي قريبًا من الفراش ثم أطرق مفكرًا: هذه أسرة يتعلق مصيرها بحياة رجل مهدم، فماذا تحت الجفنين المطبقين؟ أنجح أم تشرّد؟ لماذا لم يتأخر هذا الشلل عامًا آخر؟ وذكر شارع رشاد باشا الصامت الجليل، والقصور القائمة على جانبيه، والباشوات والباكوات تحملهم السيارات منه وإليه، والنساء اللاتي يلحن وراء ستائره وبين خمائله. فأين من أولئك والداه البائسان وهذا البيت المتداعي؟ وجعل يقول لنفسه: إنه لو كان وريث أحد تلك القصور وأشفى أبوه — الباشا — على الموت لانتظر موته بفارغ الصبر. وتنهّد من قلب مكسوم وقد احتدم الغيظ في قلبه. ثم تساءل وهو لا يتحول عن إطراره: ترى كيف تنتهي هذه المأساة؟» ... إن هذا التساؤل يجرنا إلى الورا، إلى الأيام الخوالي التي عقدت فيها الظروف أواصر الصداقة والحب بين محجوب وأمه وأمارات الخوف والرهبة من أبيه، فلم يكن حزينًا عليه بقدر ما كان حزينًا على الجنيهات الثلاثة ... خاصة بعد أن أعلن الطبيب أنه لن يعود إلى عمله «أربعة أشهر فقط بيني وبين ثمرة كد خمسة عشر عامًا.» هذه عناصر المأساة إذن في إطار الزمن: لماذا قُدر له أن يولد في ذلك البيت؟ وماذا ورث عن والديه سوى الهوان والفقر والدماغة؟ أليس من المظلم أن يرسف في هذه الأغلال قبل أن يرى النور؟ إن جوهر المأساة حقًا أن يكون هذا الضائع هو «الأمل» الوحيد عند هذه الأسرة المنكوبة.

قبل أن نراقب الفنان وهو يحرك صور المأساة، ينبغي أن ندرك الفرق بين الشخصية التراجيدية، والبطل التراجيدي. محجوب وعلي طه شخصيتان مأساويتان. الأول تتسبب

نشأته الاجتماعية في ضياعه الإنساني، والآخر تتسبب نشأة حبيبته في فقدان حبه ... والقدر في الحالين يعني أن مجموعة من الظروف السابقة على الشخصية تصطدم مع مقومات هذه الشخصية فيحدث التمزق المأساوي. كمال عبد الجواد في الثلاثية بطل تراجيدي. بطولته كامنة في أعماقه التي تشتمل على مجموعة هائلة من المتناقضات تؤدي إلى المأساة. الشخصية التراجيدية مأساتها قادمة من الخارج، أما البطل التراجيدي فمأساته قادمة من الداخل. ولا شك أن الشخصية والبطل التراجيديين يرتكزان على الداخل والخارج معاً، ولكن السيادة للقوى الخارجية في الشخصية التراجيدية، والسيادة للقوى المتصارعة في الداخل عند البطل التراجيدي. لهذا السبب، من الممكن أن توجد أكثر من شخصية تراجيدية في العمل الفني الواحد؛ بينما لا يوجد أكثر من بطل تراجيدي في العمل الفني الواحد أيضاً. علي طه والإخشيدي وقاسم فهمي وإحسان وغيرهم يمتلكون خواص الشخصية التراجيدية في صورها المتنوعة ودرجاتها المختلفة، ولكن محجوب هو الشخصية المحور؛ لذلك كانت بقية الشخصيات مجرد مرايا للشخصية الرئيسية، تكشف جوانبها المتعددة وأبعادها المختلفة. من هنا يكون تحريك الفنان لصور المأساة نابغاً من قضية أساسية هي قضية الضياع، ومنبثقاً عن شخصية محورية هي شخصية الضائع. وهذا هو الفرق الآخر بين البطل التراجيدي الذي تنبع صفاته من ذاته، وقضيته من أعماقه؛ بينما الشخصية التراجيدية تنبع صفاتها وقضاياها من صميم «النماذج» البشرية التي تجسد زاوية ما في البناء الاجتماعي القائم.

يحرك الفنان صور المأساة في القاهرة الجديدة من خلال «الضائع»، فنعلم أن الحكومة هي طبقة واحدة متعددة الأسر، وهي تضحي بمصلحة الشعب إذا تعارضت مع مصلحتها. أما البرلمان فإن محجوب يصفه وهو يبتسم في خبث: «النائب الذي ينفق مئات الجنيهات قبل أن يُنتخب لا يمكن أن يمثل الشعب الفقير، والبرلمان في ذلك شأن المؤسسات الأخرى، انظر إلى قصر العيني مثلاً، فبالاسم مستشفى الشعب الفقير وبالفعل حقل تجارب لإجراء اختبارات الموت على الفقراء.» الحرية هي جوهر مأساة القاهرة الجديدة، مأساة الضائع مهما ثرثر بشعاره الساذج «ظ». ومهما أحس بفرديته المسحوقة وهو يردد بضمير الجمع: «نحن نشق على أنفسنا أكثر مما ينبغي، كأن هذه الحجرة مسئولة عن رفاهية الدنيا.» هذه التناقضات بين ما تضرر الشخصية وما تظهر هي انعكاس أمين للتناقض بين وعيها ولواعيها. محجوب مثلاً يكذب على زملائه وهو ينقل أثاثه البسيط من الغرفة التي يسكنها معهم إلى الغرفة الجديدة القائمة على سطح

إحدى العمارات بعيداً عن الفضول. يكذب محبوب فلا يذكر السر الحقيقي وراء هذا النقل، لأنه أثر الكذب «على إذلال كبريائه»؛ فالضائع لا يعترف بالحضيض الذي سقط في هاويته؛ بل هو يمقت سكان الحضيض الأصليين «من هؤلاء العمال الذين يرثي لهم علي طه» ... هي سمات البرجوازي الصغير حقاً، ولكنها سمات الضائع أصلاً فهو لا يعيش حياته ولا يحقق ذاته، لا يحيا في حالة عراء كامل مع النفس، أمام الذات كما يفعل اللامنتمي ... ولكنه يكذب؛ أي أنه لا يصبح هو؛ بل شخصية مزدوجة ومثلثة ... إلخ.

كان مرض الأب هو البداية الفنية للمأساة، وهي بداية عامة. البداية الخاصة بالشخصية أو أرض المأساة، تتمثل من ناحية المظهر المادي في تلك الغرفة القابعة فوق السطح، والستين قرشاً التي سينفقها طول الشهر بمعدل قرشين لليوم الواحد، وهو لن يسأل إخوانه أن يطعموه «لو سأل علي طه ما تأخر أو تردد، لو سأل مأمون رضوان لنزل له عن طعامه ولو كان كسرة خبز. فما الذي يمنعه؟ الكرامة؟ الكبرياء؟ تباً له. لا تزال فلسفته كلاماً وهراء، متى يصير رجلاً حقاً؟ متى يفرط في كرامته وعرضه وكأنه ينفخ تراباً عن حدائه؟!» إنه يجرو فحسب على الذهاب إلى قريبه الثرى (سوف نلتقي بهذا القريب أو صديق العائلة الثري فيما يلي من أعمال نجيب محفوظ، فهو يحمل بين طياته دلالة واحدة) وهناك يزف إليه نبأ والده فيواسيه الرجل ثم يستأذن تاركاً له ابنته الجميلة وابنه الشاب ... إن الفنان يجسد معنى الفارق الطبقي في البناء البرجوازي الجديد، ومدلوله عند الضائع. الفتاة الجميلة هي الرمز الحي للحياة العالية التي «يتآكل قلبه حسرة عليها»، ولكنها «حركت به إعجاباً مقروناً بالحنق، ورغبة ممتزجة بالتحدي، فشعر في أعماقه بنزوع قاس إلى السيطرة عليها والبطش بها»، «وشعر محبوب عبد الدائم وهو يعبر حديقة الفيلا بعد انتهاء الزيارة أنه من الممكن أن ينشأ بينه وبينهما نوع مما يسميه الناس بالصدقة، وتَفَكَّر فيما يمكن أن يفيد من هذه الصداقة إذا حدثت، أم يخرج منها كما خرج من زيارة البك صفر الدين.» الشخصية التراجيدية مختارة بعناية لتضمّن السمات المأساوية الشائعة في المجتمع، صراعها الداخلي ليس صراعاً عظيماً بين القوى الكبرى، ليس تجسيدا لعلاقة الإنسان بالكون؛ وإنما لعلاقة الفرد بالمجتمع، وعلاقة المجتمع بالسلطة. لهذا صيغت التراجيديا في إطار الملحمة القصصية لا في إطار الدراما التمثيلية، فالقوى الخيرة والشريرة تسكن داخل النطاق الموضوعي لا داخل الذات، وهي قوى اجتماعية محدودة ومحددة لا ترتفع إلى المستوى الميتافيزيقي لقضايا الخير والشر والعدالة والسعادة، القضايا الكلية لا جزئيات الحياة اليومية. على ضوء هذا الصراع

الملحـمي بين الضائع والبناء البرجوازي الجديد للمجتمع، تتركـز مثله ويتبلور تكوينه الفكري «يا عجباً؟ هل من دليل على حضارة الإنسان أكبر من ضرورة الطعام لحياته؟ أياكون هذا الطعام الذي يُقتلـع من الطين ويسمد بالقاذورات زبـدة الحياة وقوامها؟ وعماد التفكير؟ والمبدع الحق للمثل العليا؟ أليس هذا دليلاً على أن جوهر الإنسان قذارة وحقارة؟» كما تبلور تكوينه النفسي «... ومن عجب أنه كان عظيم الثقة بنفسه لحد غير معقول. ربما كان مبعث هذا ما طبع عليه من جسارة وجرأة، وفضلاً عن ذلك كان يشارك العامة اعتقادهم في التفوق الجنسي على الأغنياء، فاعتقد صادقاً أن تحية ليست بمنأى عن طموحه.» المرأة دائماً — عند نجيب محفوظ — تجسد معنى الصراع الطبقي. محبوب لن يبكي من الجوع، لن يصرخ مع الجبناء — على حد تعبيره — هاتفاً: يا رب. لن يسرق بالرغم من أن النشل فن سحري، والنشال يملك ما في جيوب الناس جميعاً «وقد عرف سادة البلد مغزى هذه الحكمة» نظرته إلى المرأة نابعة من القاهرة القديمة «أحقر رجل بامراتين» نظرته إلى تحية ابنة قريبه الثري نابعة من إحساسه العميق بالطبقية، وهو إحساس مرهف للغاية يلغي المعنى العلمي الدقيق للفارق الطبقي. فهو يأخذ موعداً من تحية وأخيها للقاء عند الهرم والأثريات الجديدة. الشاب لم يحضر والفتاة حضرت. وفي أبهاء الهرم يحاول تنفيذ مفهومه الطبقي للجنس ولكنه يخفق إخفاقاً ذريعاً «وقال لنفسه: إن فتاة مثل تحية لا تؤخذ كما تؤخذ جامعة الأعقاب.» ثم يتمتم ساخراً: «إن أربعين قرناً تنظر إلى مأساتي من فوق الهرم!» وكأنه يتكلم بلسان مصر كلها. ثم غلبته موجة غضب مفاجئة «فودّ لو يستطيع أن يقذف القاهرة بأحجار الأهرام الهائلة» (إن هذه الرغبة في التدمير من أدوات نجيب محفوظ الدائمة في التعبير عن السخط والتمرد، كما سنلاحظ في أعماله التالية).

خيوط المأساة تبدأ وتنتهي لتبدأ من جديد من خلال شخصية وحدث معاً، والإحساس بالزمن يبدو في تركيز الأحداث تركيزاً زمنياً ضيقاً. فالفنان يعود إلى الامتحان المنتظر ليجسد الفرصة الوحيدة والأخيرة كي يجني محبوب ثمار كفاح خمسة عشر عاماً، فقد نجح في نهاية الأشهر الأربعة وراح يترقب أخبار الزملاء ذوي الحسب والنسب ممن تُفتح لهم أبواب الحكومة بقدرة قادر. إن العمل التافه الذي أشار به عليه سالم الإخشيدي — بمجلة النجمة — يستحيل أن يقيته. لقد عُين علي طه بمكتبة الجامعة، وبدأ مأمون رضوان استعداداته للسفر في بعثة إلى السوربون، وأحمد بدير استقر على الاشتغال بالصحافة والحصول على الأخبار. أما هو، فقد قال له رجل صريح: انس مؤهلاتك، هل لديك شفيح؟ أنت قريب أحد ممن بيدهم الأمر؟ أتستطيع أن تطلب يد كريمة أحد من

رجال الدولة؟ وأدرك محجوب الجزع! إنه لا يقيم وزناً لإسلام محجوب، ولا لإصلاح علي طه (أخبره أنه يكتب موضوعاً حول توزيع الثروة في مصر) أما شغله الشاغل فهو اتقاء الموت جوعاً، هو ووالديه هذه المرة (فقد كان الجنيه الذي تسلمه في شهر الامتحان هو الجنيه الأخير من المكافأة التي صُرفت للأب المشلول) ... البناء التراجيدي ليس مقصوراً على اختيار الشخصيات المأساوية وحدها؛ وإنما يركز على اختيار الحدث أيضاً، لذلك لم يضع الفنان شخصيته الرئيسية في مفرق الطرق كما صنع ببقية الشخصيات، وإنما وضعه على ناصية طريق واحد كان محجوب قد عرف بدايته منذ كان طفلاً ضائعاً إلى أن سُلِّ والده وكاد يشل مستقبله. كيف إذن يموت جوعاً من كفر بكل شيء، وكفر به كل شيء، ماذا عليه لو نشر في الإعلانات المبوبة بالأهرام يقول: شاب في الرابعة والعشرين، ليسانسيه، طوع كل أمر، عن طيب خاطر يبذل كرامته وعفته وضميره نظير إشباع طموحه؟! بهذا التكوين النفسي لشخصية الضائع، التقى محجوب عبد الدايم بسالم الإخشيدي. والإخشيدي على الصعيد الفني همزة وصل تراجيدية بين فصول المأساة، فقد سد عليه جميع الطرق المؤدية إلى أي شيء غير الضياع، قال له: إن التعيين ميسور إذا تنازل لأحد الرجال المعروفين عن نصف مرتبه لمدة عامين، أو إذا دفع لإحدى المطربات الشهيرات مائة جنيه فوراً، أو إذا تمكن من استرضاء إحدى السيدات المغرمات بالشهرة بواسطة ما يكتبه عنها في المجلة.

إن التخطيط العقلي للمأساة، ينعكس على تكوين الشخصيات، واختيار الأحداث. فقد بدأ الفنان «القاهرة الجديدة»، بوصف يوم نموذجي في حياة الشخصيات. ثم راح يستعرض هذه الشخصيات في علاقاتها العامة والخاصة ببعضها البعض، ثم أخذ يقسم الأحداث على الزمن الروائي (تسعة شهور). وكان التخطيط العقلي يمنح الأحداث الصفة (المنطقية) حتى إذا خرجت عن المنطق المألوف دعونا الحدث قدراً. البناء التراجيدي عند نجيب محفوظ هو صياغة رياضية للشخصيات والأحداث. فصول المأساة يؤدي إلى بعضها البعض فيما يشبه الحتمية، والشخصيات تتحرك وفق تكوينها الذاتي وظروفها الموضوعية فيما يشبه الجبر الصارم. ومع ذلك توجد اللحظة غير المبررة، غير المنسجمة مع سير الأحداث وتكوين الشخصيات، غير المتفقة مع المنطق المألوف، توجد هذه اللحظة العبثية التي تعصف بكل حتمية وكل جبر. وكأن المنطق الصارم عند نجيب محفوظ يؤدي إلى التناقض الحاد.

إحسان همزة وصل تراجيدية جديدة؛ بل هي الشخصية الثانية التي تتحرك الأحداث من خلالها في الفصل الثاني من المأساة. لقد فوجئ علي طه بانسحابها من حياته، ومحجوب لا يرى في هذه القطيعة شيئاً مثيراً للأس «هبها كشيء لم يكن». ويدين نظرة صديقه إلى الحب؛ لأنها تجعلنا (نحن المسؤولين عن شقائنا دائماً)، وتكوينه النفسي يستشعر الراحة «إحسان التي طالما أصلته ناراً، فمن الرحمة ألا يفوز بها ثالث غيرهما». ولا تمنعه الحال السيئة التي وجد عليها صديقه من أن يطلب منه خمسين قرشا ليشتري بها تذكرة لحفل جمعية الضريرات ويلتقي بالسيدة الشهيرة. وفي الحفل تبرز أمامه معاني الفارق الطبقي في اللغة الفرنسية التي يتحدث بها النساء والرجال، ويرى أسرة قريبه الثري، يرى تحية الجميلة فتهتاج نفسه برغبة جهنمية في البطش والتدمير «ينبغي أن يسود بلا قيد أو شرط»، ورأى الإخشيدى «ابن الست أم سالم» يحيي برأسه كثيراً من الطبقة العالية «وهذه هي الحياة الحقة، الحياة الممتعة، الحياة التي ترضي الغرائز جميعاً. الإخشيدى مثله الأعلى»؛ لذلك كان المال. المال هو السيادة وهو القوة. هو كل شيء في الدنيا، وتنهـد محجوب عندما بدأت الأحلام في غزو رأسه، أحلام العظمة التي تؤرق وجدانه بعنف: لماذا صنعت الطبقات، وقُسم الحظ، وُولد في القناطر من هذه الأسرة التعيسة؟ هذا السؤال لا يفتأ يتردد بين جنـبات عقله فيجيبه الفراغ الفكري والضياع بأن يردد صدى السؤال من جديد، وهكذا في حلقة مفرغة، لا تعرف الثورة، في دائرة مغلقة تصوغ معنى الضياع. المناخ الاجتماعي للضائع يصوره الإخشيدى — همزة الوصل التراجيدية الأولى — فيستعرض لمحجوب الطرق المؤدية إلى العظمة، إلى المال، فهذا يدير شقته للقمار والحسان والكواكب الحور، وذاك توصل إلى وظيفته اللامعة بشفاعة ما يسميه الناس بالشذوذ الجنسي. ولم يدهش محجوب لهذا المناخ العبق بالفساد والعفونة والعطن، فعندما انفض حفل جمعية الضريرات وانتُخبت فتاة سمع الهمس باسمها قبل اختيارها ملكة الجمال، أخذ يتمم «كلا لا يدهشني شيء. اختيار الموظفين تزييف، رسو العطاءات تزييف، ألعاب البورصة تزييف، الألقاب تزييف، والنياشين تزييف، الانتخابات نفسها تزييف، فلماذا لا يكون انتخاب ملكة الجمال تزييف؟»

في هذا الزيف يتحرك الجوهر المزيف في الشخصية الضائعة، فالأصالة الذاتية المفردة تغيب عن مكونات الضائع الذي يستبدل القيم الفاسدة في المجتمع يقيم أكثر فساداً (وهذا هو الفرق بينه وبين المنتمي الذي يستبدلها بالقيم البانية يقيم للمجتمع الجديد، والالانتمى الذي يتعـرى تماماً من القيم في حضارة سمتها الأساسية الرخاء المادي

والمعنوي، ويصبح وحيداً غريباً في هذا العالم). هذا الزيف يتيح للضائع أن يتحرك، وأن يتحرك ضمن همزة وصل متخصصة في الزيف، أو همزة وصل ضحية للزيف. وهذه — بالفعل — هندسة البناء التراجيدي عند نجيب محفوظ. إن اختياره لشخصية الإخشيدي كهزمة وصل تراجيدية هو اختيار دقيق لهذا السبب. الشاب الذي ترك قيادة المظاهرات بعد مقابلة خاصة مع الوزير، والذي عُين في وظيفة مهمة قبل الأوائل بتوصية من الوزير شخصياً. هذا الشاب هو نفسه الذي يعرض الآن على زميله في الضياع — محجوب عبد الدايم — وظيفة السكرتارية لقاسم بك فهمي في الدرجة السادسة فوراً، مقابل شيء بسيط هو أن يتزوج من فتاة لها علاقة سابقة وراهنة ومستقبلية مع قاسم بك فهمي. الإخشيدي إذن هو همزة الوصل بين حلقات الضياع في حياة محجوب؛ لأنه هو أيضاً يمثل إحدى درجات الضياع، هو أيضاً من نفس المعدن، الضائع يتردد في قبول الصفقة، ولكنه تردّد الضائعين الذين يرجحون السقوط والانهيـار على التماسك والبداية من جديد. طوال هذه الفترة كان على اتصال دائم بالبداية الفنية للمأساة، على اتصال معذب بوالديه، يكتب لهما ما يطمئن بأنه جادٌ في البحث عن وظيفة، ولكن إلى متى تستجيب أهما لهذه الرسائل؟ إلى متى تستجيب أهماؤه هو؟ ولكنه فجأة نسي شعاره الأثير: طُظ. الفنان تستهويه «حيوية» الشخصية الضائعة في رسم تناقضاتها الصغيرة بعمق. غير أن لحظات التردد لا تتخذ لنفسها مكاناً غائراً في وجدان الضائع، إن محجوب يحدث نفسه «قرنان في الرأس، يراهما الجاهل عازراً، وأراهما جليّة نفيسة. قرنان في الرأس لا يؤذيان؛ أما الجوع ... سأكون أي شيء، ولكن لن أكون أحرق أبداً، أحرق من يرفض وظيفة غضباً لما يسمونه كرامة، أحرق من يقتل نفسه في سبيل ما يسمونه وطناً. أحرق من يضيع عن نفسه لذة لأيّ وهَم من الأوهام التي ابتدعتها الإنسانية، كل هذا حق وجميل. بيد أنني منفعل هائج. لماذا؟ ذلك أن العقل لا ينفرد بتوجيه سلوكنا. وبينما يحدث العقل حكمة، يخلف الشعور حماقة. فعلى الحكمة أن تحقق الحماقة. وليكن لي أسوة حسنة في الإخشيدي، ذلك الفتى الأريب. ظفر بوظيفته لأنه خائن، ورقي لأنه قواد، فألى الأمام ... إلى الأمام.»

وفي طريقه إلى الأمام، إلى الزواج من صديقة رئيسه القادم، يفلسف المأساة على طريقته. فالزواج مجرد عادة اجتماعية، وفي بعض البلاد يتعدد الأزواج، وفي بعضها الآخر تتعدد الزوجات، فليس هناك قانون مطلق للزواج، والشرف قيدٌ لا يغُل إلا أعناق الفقراء. أما والداه فلا يستطيع عقله الآن أن يجد حلاً لجميع المشكلات التي ينطوي عليها الغد. الزواج «اليوم» وليس غداً، وليس هذا تسرعاً. إنه الإحساس العميق بالزمن. الزمن في مأساة القاهرة الجديدة أن أربعة أشهر فقط كانت باقية على الامتحان عندما سقط أبوه

صريع الشلل، و«اليوم» عليه أن يتزوج ... إنه إحساس الفنان العميق بالزمن، ولكنه الزمن المرادف للقدّر. فمحجوب يدخل على الفتاة الضائعة التي ساقتها أيدٍ كثيرة إلى أحضان قاسم فهمي أولاً فأحضانها ثانياً، يدخل محجوب على عروسه، يدخل القواد على العاهرة، فلا تكون سوى إحسان! إحسان حبيبة علي طه التي انسحبت من حياته، تحولت إلى هذه الدمية الضائعة بفاعلية الأب المقامر على شرفها، والإخوة الجياع، والدراسة الطويلة. القدر إذن؟ المصادفة؟ القدر عند نجيب محفوظ هو الخروج على المنطق المألوف. المنطق الصارم يؤدي إلى التناقض الحاد! إحسان أحببت صديقها بصدق وحرارة، والسيـاط تلهب ظهرها بحرارة أكبر. محجوب قضى أربع سنوات مع الكفاح المر من أجل الليسانس، ثم قضى أربعة أشهر من الكفاح الأكثر مرارة لكي يعيش. الاثنان يمضيان كخطين متوازيين. والقدر، الخروج على المنطق المألوف، يُحتم على الخطين أن يتلاقيا. إن التقاء الخطين ندعه مصادفة من حيث المظهر. المصادفة والحظ والحقيقة التي هي أغرب من الخيال، هي القشرة الخارجية للتكوين الداخلي للشخصية التراجيدية. هذا التكوين يسوق الشخصية إلى مصيرها المحتوم.

عنصر المصادفة في البناء التراجيدي يُضفي على الحدث لوناً من العبث، بالرغم أن حركة السلوك ومجموعة التصرفات الخاصة بالشخصية تؤدي بالضرورة إلى نهاية شبه محددة. ولكن التقاء نهايتي إحسان ومحجوب يرفع المستوى التراجيدي للمصادفة إلى مستوى القدر. إحسان التي كانت تُسيل لعابه وحقده، تصبح زوجته؟ إحسان حبيبة صديقه الطاهرة تصبح عاهرة؟ هو محجوب، يصبح لها قوَّاداً؟ ... القدر هنا ليس قوة ميتافيزيقية بقدر ما هو مجموعة من القوى الاجتماعية — الذاتية والموضوعية — التي تؤدي بالمنطق الصارم إلى التناقض الحاد. فالتخطيط العقلي يمنح الأحداث الصفة المنطقية، حتى إذا خرجت عن المنطق المألوف دعونا الحدث قدراً.

الإخشيدي — همزة الوصل التراجيدية بين فصول المأساة — هو أيضاً عنصر قدري، أي أنه من القوى الموضوعية الصانعة للقدر في مفهوم الفنان. ألم يتسبب بشكل غير مباشر في مأساة علي طه وإحسان ومحجوب؟ علي طه بدأ يترجم أفكاره اليسارية إلى مقالات مكتوبة، وإحسان أضحت دمية ضائعة، تذكر الأب المقامر على شرفه فلا تستبعد شيئاً، الأب الذي تعامى عن سقوطها فأوصاها بعشيقها دون زوجها، «فلماذا لا يوجد أناس على شاكلته؟ وقد وُجد بالفعل واحد، وها هو يجلس إلى جانبها كزوجها، كلانا باع نفسه للجاه والمال.» إحسان «نمط» بشري للضياع كالإخشيدي ومحجوب، ولكن لكل نموذج سماته المتفردة. محجوب يتخذ من الحرباية مثلاً للتحايل على الحياة مجرد

الحياة. ونجيب محفوظ يتخذ من المنطق عملية فكرية لا تصميمًا فنيًا. لهذا يذكر محبوب الخمسين قرشًا التي اقترضاها من علي طه. لن يواجهه؛ بل يرسلها إليه بالبريد. أذهب إليه ويقول: لقد تزوجت من حبيبك، وأصبحت قوَّادًا؟ ... الفنان يجمع أشتات التراجيديا من كافة النماذج ومن كافة الزوايا ومن كافة الأحداث ومن كافة الدلالات؛ لتركز في بؤرة المأساة «إنه لا يطمح أن تنظر إليه كزوج بالمعنى المفهوم؛ لأنه هو نفسه لا يستطيع أن ينظر إليها هذه النظرة، وحتَّم أن تراه — في قرارة نفسها — قوَّادًا، كما يراها — في قرارة نفسه — عاهرة. فهل يمكن أن يسعد قوَّادٌ وعاهرة معًا؟ هذه هي مسألته دون زيادة وبلا نقصان! إنه لا يروم من حياته الزوجية معنًى اجتماعيًا، ولا ذرية صالحة، ولا احترامًا متبادلًا، كل ما يريده رغبة متبادلة، ميل يعادله ميله، شهوة بشهوة، وحسبه هذا من زواج هو وسيلة لا غاية» ... هذه هي بؤرة المأساة على الصعيد الخاص من ناحية، وعلى الصعيد الفني من ناحية أخرى. أما على الصعيد الفكري، فالقدر يبدو بؤرة المأساة على هذا النحو «تألفت حياتنا بمعجزة. وما كنت أحسب قبل اليوم أن المصادفة تلعب هذا الدور الخطير في حياة الإنسان، فما أحقها أن تسخر من منطقنا ومن سنن الوجود جميعًا» ... القدر هو التعبير التراجيدي عن مأساة الحرية في القاهرة الجديدة، مأساة الخبز عند محبوب، ومأساة الجنس عند إحسان «رأت من الحكمة أن تنظر فيما بين يديها. إن القلب الذي أيقظه علي طه اندثر وذهب، والأمن الذي لوح لها به قاسم فهمي خاب وانطفأ. فلم يبقَ لها إلا تلك الغريزة الحيوانية التي أطلقها والداها من عقالها منذ البدء.» مأساة الخبز والجنس هي الوجه الاجتماعي لمأساة الحرية في القاهرة الجديدة. المأساة التي قابلها محبوب بالمغامرة، والتي قابلتها إحسان بالاستسلام التام. هذان الموقفان من المأساة يشكلان فيما بينهما موقف الإنسان المصري من القدر في تلك المرحلة المبكرة من تاريخنا الحديث، وهما موقفان يكمل أحدهما الآخر «كلاهما ضحية لشر واحد، فما أجدرهما بالتصافي والتعاون.»

الضائع كما قلنا يختلف عن اللامتني في أنه شخصية لا تحقق وجودها الفردي الخاص، فهو شخصية مزدوجة، يخفي ذاته الأصلية بستائر سوداء كثيفة، من الكذب حينًا، ومن الكبرياء الجوفاء أحيانًا، وهكذا. وكما اتخذ محبوب في الماضي من الكذب سلاحًا للبقاء، فإنه الآن، وقد توفر له ضمان البقاء «يريد أن يتمتع بحياته الاجتماعية على أكمل وجه، وأن يقدر مظاهرها الكاذبة، التي يكبرها الناس جميعًا، واشتدت إليها حاجته ليخفي بها ما في حياته من شذوذ.»

على هذا النحو يتطور الضائع في القاهرة الجديدة من الحاجة اليومية إلى كسرة الخبز إلى الحاجة الملحة في التطلع إلى أعلى (وهي من سمات البرجوازي الصغير عمومًا، ولكنها تأخذ عند الضائع المصري شكلًا خاصًا هو ازدواج الشخصية الناتج عن المسافة الطويلة بين الذات الحقيقية والواجهة أو اللافتة النيون التي يعلقها خارج ذاته)، ومن ثم تتبلور الحساسية الطبقيـة عند الضائع في تلك العلاقة القديمة بينه وبين ابنة قريبه الثري «لقد هزمت في المقبرة يوم الرحلة وتم لي الانتقام.» والانتقام هو أن يقدم زوجته بخيلاء إلى أسرة قريبة على أنها ابنة شحاتة بك تركي من كبار تجار الدخان! الحساسية الطبقيـة عند الضائع حساسية سلبية لا ترتفع إلى المستوى الثوري. وسيلتها الوحيدة في التعبير نفسها هي الكذب، هي ازدواج الشخصية: «الكذب كلام كالصدق سواء بسواء؛ إلا أنه ذو فوائد.» الضائع كما يرسمه الفنان شخصية سلبية، ولكنها حية في تناقضاتها التي لا تنتهي. التناقض بين الذات الأصلية ولافتة النيون. والتناقض بين كليهما والعالم الخارجي. محبوب إذن يعاني الغيرة على «زوجته». المناخ السياسي لا يساعد هذه الغيرة على الارتواء، فكما أن الصحفي عند أحمد بدير خلق ليسمع لا ليتكلم، فإن زميله في الحانة (وهو يحاول إذابة ثلوج الغيرة الرابضة فوق قلبه) يقول: في مجلس الأنس، كما في مجلس النواب، ليس بالمهم أن تفهم ما يقال، ولكن المهم تتكلم. الحانة هي المكان الوحيد الذي يصوغ بدقة ذروة المأساة، فالخمر تكشف النقاب عن لاوعي الضائع، عن ذاته الأصلية، تعريه من الستائر الكثيفة السوداء من الكذب، وتخلع عنه مفاصل الشخصية المزدوجة، فيولد محبوب — للحظات — كشخصية واحدة تعبر عن نفسها في وعي كامل: أنا في الحجرة والكبش في الحقل، امتلاء الحانة بالواردين يدل على أن دستور ١٩٢٣م أفضل من دستور ١٩٣٠م، ودستور ١٩٢٣م الآن في ضريح سعد مع جثث الفراعنة، مأساة الحرية تطفو دائمًا على السطح. مأساة الخبز عانقت مأساة الجنس. الوجه الاجتماعي لمأساة الحرية هو الوجه المتجهم للقاهرة الجديدة. إذا كانت الحرية هي الإشباع الحقيقي لاحتياجات الإنسان، فإن الطريق إليها هو الوعي بالقوانين العلمية المضمرة في الطبيعة والمجتمع. ولذلك كانت سياط الجهل لا تقل سطوًا عن سياط البؤس.

وهكذا تتعدد تناقضات الشخصية الضائعة، فيشعر محبوب بالغربة والوحدة والوحشة، «ولم يعد يؤمن بأن الأمر مجرد رفع الصمام عن خزانة البخار كما كان يظن له أن يقول كلما سُئل عن الحب والمرأة.» لقد حاول «الأس» النهائي من إحسان دون جدوى. كان يتعذب وسط أولئك الشبان الذين يحيطونه ويحيطونها. إنها مثله ترجو أن ينتهي «التمثيل» بحياة حقيقية ... ولكن قوة الدفع الأولى — التي أسهمت في صنعها

أيدٍ كثيرة ندعوها القدر — كانت تهوي به إلى منحدر. إلى قاع بلا قرار. أملها في الحياة الحقيقية اعتبره نكتة غير موفقة؛ لأنه يعني شيئاً واحداً: العودة إلى نقطة الصفر. ولقد غادر هذه النقطة بلا عودة. ما زالت مأساة الخبز تتعاقب مع مأساة الجنس وتغمرها بالقبيلات النائحة على مصير الحرية «وتفكر في كلامه قليلاً فوجد أنه يتكلم كما يتكلم القوادون بيسر وبغير مبالاة. وسر لمقدرته، وعدّها فوزاً مبيناً لفلسفته وإرادته. وتفكرت إحساناً كذلك طويلاً، فلم تلبث أن اقتنعت بما فيه من حكمة وبُعد نظر.» الوجه الاجتماعي لمأساة الحرية يسود. غير أن مأساة الخبز والجنس لا تكتمل حلقاتها إلا بمأساة المعرفة. لتكن المعرفة في بعدها الاجتماعي والضياع الفكري المدمر يتربع على عرش اجتماعي مائة في المائة.

المأساة بكافة أبعادها مستمرة، شبح مأساة الخبز يجثم على قلب محبوب كلما تذكر الوالدين اللذين لم يرسل إليهما مليماً. والشبح بكين خلف مأساة الحرية: هل تبقى الوزارة أطول فترة ممكنة؟ هل يبقى قاسم بك فهمي؟ ... إذا بقيا بقيت المأساة في عار الهزيمة، وإذا ذهب بقيت المأساة في نفس العار؛ بل في أبشع مظاهره «البر بالوالدين شرٌّ إذا عاق سعادة الابن؛ بل كل ما يعوق سعادة الفرد شر.» شعارات الضائع يكمل بعضها البعض. الضائع في تناقض أساسي مع اللامنتمي لأن اللامنتمي يستشعر المأساة في أعماق نخاعه. والضائع في تناقض أساسي مع المنتمي «ومن عجب حقاً أن مأمون رضوان وعلي طه نقيضان، ومع ذلك فلا يبعد أن يقذف بهما المجتمع معاً إلى أعماق السجون غير مفرق بين عابده والكافر به.» إلا أن التغير السياسي لا يقذف بالضائع إلى سجن جديد. الوزارة ستتغير حقاً، أما العهد فباق كما هو، هكذا قالت له إحسان نقلاً عن قاسم بك فهمي ... العهد باق كما هو، والمأساة باقية كما هي ... فلم تعد أحلام الضائع أن تستطيع قبلة أو رنوة أو تنهدة أن تنقله من حال إلى حال، وأن ترفعه من طبقة إلى طبقة (الحساسية الطبقيّة تتأكد وظيفتها السلبية هنا أكثر وضوحاً، أو هي امتداد لسلبيتها السابقة). انحدار الضائع إلى هاوية المأساة يعني ازدياد المسافة وتعميق الهوة بين الذات ولافتة النيون «... فطُظ في كل شيء إلا الناس. على الأقل في العلانية.» وفي المستوى التطبيقي يتطور سلوك الضائع فينتقم من المجتمع بأن يفكر في السطو على نساء الآخرين، تماماً كما هيأت له حساسيته الطبقيّة في الماضي أن يسطو على تحية ابنة قريبه الثري. في هذه النقطة بالذات يؤكد الفنان على بؤرة المأساة. إن محبوب يستشعر الهوة العميقة التي تفصل بينه وبين إحسان كلما ازداد معدل انحداره إلى الهاوية، «وجود نفسه يتساءل

أيفضل لو كانت إحسان له قلباً وجسداً؟» كما يستشعر ضراوة المجتمع البرجوازي الذي فرض عليه أن يكون مقبرته. سمع بعض أصدقائه الجدد يقولون: «أما مصر فيستطيع أي حاكم أن يستبد بها دون كبير خطر.

– الواقع أن أي نظام من أنظمة الحكم يستحيل دكتاتورية إذا طُبق في مصر.
– هذا وطن «ضربك شرفاً يا أفندينا» ...»

ويحس محبوب بأن حريته التي يتوهمها تذوب شيئاً فشيئاً. إنه «يمثل» حريته ولا يعيشها، فلا يستطيع أن يحتضن زوجته حضناً خالياً من التقزز، أو من شبح عشيقها الذي يعرفه جيداً، الذي يطعمه جيداً. محبوب ليس حرّاً في مجتمع يختلف فيه الابن مع الأب في مجلس الشيوخ «أما في البيت فكلانا متفق على أن أنجح سياسة مع الفلاح هي السوط.» محبوب ليس حرّاً لأنه شخصية مزدوجة في المظهر والجوهر على السواء «إن بدلة التشريفة الحقيقية هي ثوب الرياء فلا يفوتني ذلك.» محبوب ليس حرّاً لأنه في ظل رخائه المفتعل لم يذكر والديه بلميم واحد. فالخبز والجنس يتعانقان في مأساة واحدة: الوالدان والخبز، إحسان والجنس. الجنس مأساة إحسان فهي ترفض «خيانة» محبوب مع أحد أصدقائه. وتتعطر لاستقبال قاسم بك فهمي. ومحبوب، بين والديه والخبز وبين إحسان والجنس، يقشعر بدنه ولا يجد سوى جواب واحد: الانتحار! ولكن الانتحار يجيئه من الباب الخلفي، من الباب الذي يصل فيه قاسم فهمي في نفس اللحظة التي يصل فيها والده في نفس اللحظة التي تصل فيها زوجة قاسم بك! ويلتمس نادي القصة من هذا المشهد مبرراً ليدعو الرواية: «فضيحة في القاهرة»^٨ وهو فهم غاية في السذاجة ... فهي اللحظة القدرية التي يستوحىها الفنان من سير الأحداث فيخرج بها عن المنطق المؤلف. هي اللحظة التي يقف فيها الضائع وجهاً لوجه أمام القيم. اللامنتمي يرفض القيم بوعي كامل وعراء تام أمام الذات. أما الضائع ... الضائع يساوم القيم ولا يرفضها، يستبدل بها أخرى أكثر فساداً. واللحظة القدرية هي لحظة الصدام بين القيم الأولى والقيم الثانية. هي لحظة الانبهار بمعنى الزمن: أربعة أشهر على الامتحان، الزواج اليوم. الفضيحة الليلة أمام الجميع في مكان واحد. اللامنتمي يعرف اليأس من الوجود ولا يفاجأ به. الضائع بلغ به اليأس نهايته «فوقف مكانه لا يبدي حراكاً وكأنه يرى فاجعة خطيرة لا تعنيه ولا يناط بها مصيره.» إنه — مرة أخرى — القدر: أعجب بها من حقيقة، أخفق ذلك الكفاح

^٨ إشارة إلى الطبعة التي أصدرها نادي القصة تحت هذا العنوان.

الجبار ولما يتسلم ماهيته الجديدة؟ أصاب الحظوظ كالأعمار بالسكته القلبية؟ هكذا تتم محجوب، ولا يكفي أن تتهم سالم الإخشيدي بأنه صانع القدر، ربما كان صانع الفضيحة، مخرج التمثيلية، ولكنه ليس قطعاً هذه القوة الدافعة إلى السقوط والانهيـار «وارتمى محجوب على مقعده في الصالة، مرتفعاً يد المقعد، مسنداً رأسه إلى راحته، وكان السكون شاملاً كأنه بيت مهجور، وكل شيء بموضعه كأن أموراً خطيرة لم تنقلب رأساً على عقب. هل تستطيع روحه الثائرة أن تصمد لهذا الشلال العارم من الحظ العاثر؟ هل يمكن أن ينبري لمواجهة هذه الأزمة الخطيرة بدرعه المعهود: طُظ؟ وما الحيلة إذا لم يستطع؟ ما عسى أن يصنع أنانيُّ مثله، لا يهمه في الدنيا شيء إلا نفسه، إذا تألب الشقاء على سعادته؟ أمامه سبيل واحد هو الموت، تبّاً لحظه، كيف انتهت مجده بهذه السرعة الجنونية؟ ... ألا تكتظ الدنيا بأمثاله من المغامرين الذين تترفق بهم حتى النهاية؟»

البناء التراجيدي للقاهرة الجديدة بناء معماري. الضياع هو أرض المأساة. الزاوية الأولى في البناء هي التوازي المحكم بين الضياع الاقتصادي والضياع الاجتماعي والضياع النفسي. الزاوية الثانية هي التوازي المحكم بين القهر السياسي والفساد الاجتماعي. الزاوية الثالثة هي تشابك العلاقة بين فئات البرجوازية المختلفة. جدران البناء القائمة على هذه الزوايا الثلاث، هي الخبز والجنس والمعرفة. البناء هو مأساة الحرية. هو الحلقة الأولى من التراجيديا المصرية. نجيب محفوظ يهتم بهذه الخطوط العريضة اهتماماً بالغاً، ولكنه يهتم أيضاً بالتفاصيل. فالضياع — كأرض للمأساة — هو أزمة التناقض بين القاهرة القديمة والقاهرة الجديدة. وهو يربط البداية الفنية للمأساة (الوالدان الفقيران) بالنهاية — المفتوحة — للمأساة، فالشلل العضوي لوالد محجوب ينتهي بالشلل الاقتصادي للأسرة كلها عندما يهمس الابن لأبيه «هلم نتسول معاً». الفنان ما يزال حريضاً على التفاصيل. فإن أزمة التناقض المولدة للمأساة تنبت اليمين واليسار في المستوى الفكري فيشتبك هؤلاء المنتمون بأرض المأساة اشتباكاً عضوياً. مأساة علي طه مرتبطة بمأساة إحسان المرتبطة كذلك بمأساة محجوب. الفنان حريض على التفاصيل أكثر. فمأساة الحرية تنبت علي طه الاشتراكي، كما تنبت محجوب الضائع، وهمزة الوصل التراجيدية بينهما أزمة إحسان. مأساة الحرية تنبت قاسم بك فهمي ومحجوب، وهمزة الوصل بينهما الإخشيدي. همزات الوصل دُمى ضائعة — الضياع هو الشريان الرئيسي في حياتها. ولكن حرص الفنان الدقيق على التفاصيل يختار ضائعاً نموذجياً من بين الملايين يلخصها جميعاً ويتفرد من بينها في نفس الوقت.

البناء التراجيدي للقاهرة الجديدة بناء مزدوج. بناء كلي وجزئي في آن واحد. الكل فيه هو الدلالات الكبرى التي تتضمنها مغامرة الإنسان أو استسلامه للقدر. والقدر هو الحصلة النهائية للمنطق الصارم وهو يؤدي إلى التناقض الحاد. والقدر قوة الدفعة الأولى لتكوين الفرد الذاتي بالإضافة إلى قوة التركيب الاجتماعي القائم، وهما قوتان تدفعان إلى مجموعة من السلوك التي يفضي إلى بعضها البعض فيما يشبه الجبر، وتنتهي إلى الكارثة فيما يشبه الحتمية. والمصادفة كعنصر تراجيدي بمثابة المظهر السطحي للقدر. موقف الضائعين من القدر هو المغامرة أو الاستسلام؛ كان محبوب مغامرًا، وكانت إحسان مستسلمة. أو قد تولد المغامرة والاستسلام في الشخصية الواحدة، فقد عاش محبوب عمره مغامرًا، وفي اللحظة الأخيرة «راح يتساءل: ترى هل يتكشف الغد عن حياة جديدة أو لم يبق له إلا الموت؟ ... بيد أنه غلب على أمره هذه المرة فاستسلم لليأس والقنوط، وغشيت عينيه سحابة مظلمة، وحاول جهده أن يهيب بروحه المتمردة، وغمغم بصوت لا يكاد يُسمع هامسًا: طظ. ولكنها نمت — على خلاف عاداتها — عما يكنه الفؤاد من اليأس والاستسلام.» المغامرة والاستسلام من المعاني الكلية في البناء التراجيدي؛ لأنهما يشكلان صفة واحدة للضائع المصري. غير أن الاستسلام في تلك المرحلة هو العنصر السائد.

الجانب الجزئي في البناء التراجيدي يتمثل في نهاية «القاهرة الجديدة»: هل انتهت المأساة باستقالة قاسم فهمي ونقل محبوب إلى الصعيد؟ إن الغد سؤال مُلح على شفاه الجميع. كما أن الوجه الاجتماعي للحرية هو الوجه الذي طالعتنا به القاهرة الجديدة؛ بينما الأحداث تُعد بوجوه أخرى. لذلك فالراوية تمثل حلقة «الضائع» في ملحمة السقوط والانهيـار. والقاهرة الجديدة ما قبل الحرب سوف تستمر إلى أن نلتقي معها في قلب الحرب.

وسوف يظل الضياع أرضًا للمأساة، ولكن الفنان سيتجول بنا في بقية أنحاء التراجيديا. مأساة الضائع هي المدخل الطبيعي إلى عالم نجيب محفوظ التراجيدي. إنها تظل في وجداننا — مهما حدد لها المؤلف بداية ونهاية — متمدة مع السؤال: ماذا يكون الغد؟

ومن خلال التفاعل بين الكلي والجزئي يتخير الفنان شخوصه ويحرك فصول مأساته ويضع يديه على همزات الوصل التراجيدية. الشخصيات تمتلك في جذورها البعيدة وفي قوامها الراهن طاقة ذاتية معبرة عن أبعاد المأساة، والأحداث لا تنفصل عن الشخصيات؛ بل هي الشخصيات في حالة فعل. وتتحرك فصول المأساة من البداية إلى النهاية في خط

تعبيري مترابط يهمس لنا بصوت أرجوان: عند ما يفتح الإنسان ذراعيه ليستقبل الدنيا ترتسم خلفه علامة الصليب.

القدر السائد في ملحمة السقوط والانهيال هو القدر الاجتماعي. هو النظام الاقتصادي والأخلاقي معاً، ولكن الأخلاق تتصل بالجانب الميتافيزيقي من تطلعات الإنسان. لذلك فالقدر عند نجيب محفوظ لا يخلو من الإشارة إلى أصوله الميتافيزيقية. القدر في القاهرة الجديدة يشكل إرهابات الحرب العالمية الثانية. لهذا كان الخبز والجنس عنواناً شديد الوضوح لمأساة القاهرة الجديدة، المقدمة التمهيدية إلى جوهر التراجيديا المصرية. ولكن الخبز والجنس في القاهرة الجديدة يشكلان قضية خاصة بالمتقنين ... والفنان إذن يمسُّ أزمة «المعرفة» من قريب وبحساسية مرهفة. الضائع في القاهرة الجديدة هو المثقف.

من أرض المأساة، من الضياع، ينتقل الفنان إلى بقية أرجاء عالمه التراجيدي. من السكاكيني تنتقل أسرة «أحمد عاكف» إلى حي الحسين في خان الخليلي. من إرصاصات الحرب إلى أتونها مباشرة. هذه هي الحلقة الثانية في المأساة. أمام الموت وجهاً لوجه، هذا هو الجانب المصري الشامل للحرية. سوف نلتقي بالوالدين وأزمتهما الاقتصادية مرة أخرى. والقدر وأزمته الوجودية. والشقيق الذي يختطف حبيبة أخيه. والمصادفة كعنصر حيوي في تحريك الأحداث. والضياع الذي يتخذ لنفسه شعار «ملعون أبو الدنيا»، أو الضياع الذي يرغب واحدًا من الناس أن يتاجر علناً بجسد زوجته. سوف نلتقي بمعظم العناصر المكونة لمأساة القاهرة الجديدة؛ لأن الفنان يؤكد استمرارها، إنها ما زالت باقية. غير أنها فوق أرض الضياع تشتمل على شيء جديد تَمَثَّل لنا في الشخصية الجديدة، شخصية «المضطهد».

في غمرة الانتماء الواهن إلى اليمين أو اليسار من التيارات الفكرية الصانعة لكل ما هو جديد في القاهرة ما قبل الحرب برز «الضائع» تجسيداً لجوهر تلك المرحلة، وفي غمرة الانتماء المتقدم نوعاً ما في القاهرة الحرب برز «المضطهد» تجسيداً لجوهر تلك المرحلة. وبنفس المنهج التعبيري للفنان، راح يتوسم في الشخصية المضطهدة اللمحات الرامزة إلى ضياع المجتمع، ويستخلص في نفس الوقت السمات الخاصة المميزة لهذه الشخصية بالذات.

بدأ نجيب محفوظ يكتب «خان الخليلي» عام ١٩٤٠م، واختار الزمن الروائي عام ١٩٤١م، ومعنى ذلك أنه كان يعيش تلك المرحلة الدامية في تاريخنا الحديث. فالحرب

تضيف عنصرًا جديدًا إلى المأساة هو الموت، والموت يقف بالإنسان وحيدًا أمام مصيره، المشكلة الميتافيزيقية تتألق إذن، إنها مأساة المعرفة.

البناء التراجيدي عند نجيب محفوظ بناء معماري، فالتخطيط العقلي لسير الأحداث وتكوين الشخصيات يقترب من التخطيط الرياضي. خان الخليلي تضيف أنه بناء موضوعي. مفهوم الزمن عند الفنان يصوغ الرواية في امتداد طولي ينعطف بنا إلى اليمين أو اليسار، يعلو بنا ويهبط ... ولكنه يستمر إلى الأمام. هذا المفهوم للزمن ينبثق عن الفلسفات المؤمنة بالواقع الموضوعي المستقل عن الذات. بين الزمن والذات مسافة تكفل لكل منهما استقلالاً نسبياً عن الآخر. الزمن الموضوعي ينعكس على العمل الفني في اهتمامه المفرط: بـ «الخارج» عن الذات أكثر من عنايته بداخلها. ينعكس أيضًا على مسار الأحداث، فهي «تتطور» ولا تتمركز أو تدور حول نفسها. هذا المفهوم للزمن يشترك بنصيب وافر في تحديد معنى القدر. يشترك أيضًا في صياغة معنى الموت.

الحرب والموت عنصران خطيران في البناء التعبيري لخـان الخليلي، وهما عنصران أكثر خطورة في أزمة «المضطهد». أحمد عاكف يدنو من ختام الأربعين، فهو «كهل»، والفنان لا يفوته أن يؤكد على هذه الكهولة مرارًا. وهو ينتقل مع الأسرة إلى خان الخليلي، من الحي الذي كان «على مرأى ومسمع من الموت المخيف». أحمد عاكف أصيب بداء التشبه بالمفكرين، بعد أن بُترت سنو دراسته عند مرحلة البكالوريا، لهذا يحتفظ بمجموعة هائلة من الكتب الصفراء التي لونت عقله بما يشبه الذبول والاستسلام. أحمد عاكف هو «المضطهد» الذي أرغمته الظروف على تربية أخيه الأصغر «رشدي» حتى يُتم تعليمه بالجامعة، واضطرته الظروف أن يعول والديه وحده، وامتحنته الظروف بقلب وحيد خالٍ من هموم العواطف. هذا المضطهد هو كبش الفداء — من ناحية المظهر — لأم تعتقد أن المكتوب على الجبين لا بد من أن تراه العين، وأب يعتقد أن الألمان أعقل من أن يضربوا قلب الإسلام وهم يخطبون ود المسلمين.

في القاهرة الجديدة يحرك الفنان مجموعة من الشخصيات في وقت واحد ومنذ البداية. في خان الخليلي يبدأ من الفرد. أرض المأساة مُعدّة. فرشت بالضياع. المضطهد هو ابن هذه الأرض الجاهزة. الفنان يبدأ به، ومنه. ليس بحاجة إلى فرش الأرض من جديد. دور الوالدين في القاهرة الجديدة وخان الخليلي دورٌ واحد، سواء كان الشلل أو الفصل من الوظيفة هو السبب. هو الرمز إلى ضياع هذه الفئة المسحوقة من البرجوازية الصغيرة، التي تجعل من الثقافة والعلم والمؤهل شهادة الميلاد الجديد للأسرة إذا مات العائل أو تقاعد أو

فُصل من العمل ... إلخ. المضطهد مثقف ثقافة صفراء، قراءة عامة لا تعرف التخصص ولا العمق. نزاعةً إلى المعارف القديمة. وهو مقتنع بأنه شهيد مضطهد، وعبقريّة مقبورة، وضحيةٌ مظلومة للحظ العاثر. عقدة الاستشهاد هي الأب الشرعي للمضطهد. فهو غالبًا الابن الذي يُضحى بآماله ومستقبله من أجل الأسرة. هذه العقدة تتضخم حتى يقول أحمد عاكف متأسفًا: «فاتتنا ظلمًا أخصبُ فترة في تاريخ مصر. تلك الفترة التي تستهين باعتبارات السن والجاه الموروث ويقفز فيها الشبان إلى كراسي الوزارة»، عقدة الاستشهاد عند المضطهد تفرخ مركب العظمة، عندئذ يسقط في وهاد الثنائية أو ازدواج الشخصية. لا يصبح هو هو، وإنما تكون ثمة هوة عميقة بين الذات الأصلية «المضطهدة»، ولافتة العبقريّة الشهيدة. هو حائر بين الأبحاث النظرية والاختراعات العلمية، لا يدري لأي شيء خلقت مواهبه على وجه التحقيق! ازدواج الشخصية من السمات البارزة في التراجيديا المصرية عند نجيب محفوظ.

مأساة الفرد الذي لا يعيش حياته، لا يحقق ذاته، لا يحقق وجوده. المضطهد شخصية مزدوجة. يقول أحمد عاكف: «إذا أردت التفوق في مجتمعنا فعليك بالقحة والكذب والرياء، ولا تنس نصيبك من الغباء والجهل».

المفهوم الموضوعي للزمن هو تصور «طولي» لحركة التاريخ، فكما أن الأحداث في حالة «تطور» فإن الشخصيات في حالة «تجذّر» ... الجذور الاجتماعية والنفسية للنموذج البشري من الملامح الواضحة في العالم التراجيدي عند نجيب محفوظ. الجذور تُسهم في صناعة القدر. والزمن الموضوعي زمن مستقبلي في المستوى الاجتماعي، ولكنه زمن عدمي في المستوى الفردي. إنه زمن يحمل في جوفه بذرة المأساة. الجذور بنت الزمن. الجذور والزمن هما القدر، والقدر روح التراجيديا ... «إذا كنا نموت كالسوائم وننتن فلماذا نفكر كالملائكة؟ ... هبني ملأت الدنيا مؤلفات ومخترعات فهل تحترمني ديدانُ القبر أو تلتهمني كما التهمت جثتي رية وسكينة؟ ... الدنيا أكاذيب وأباطيل، وما المجد إلا رأس الأكاذيب والأباطيل! وسلم نفسه إلى عزلة عقلية وقلبية مريرة. يئس من الحياة فهرب منها، ولكنه خال، وهو يُدبر عنها بائسًا عاجزًا، أنه يزهد فيها متعالياً متكبراً».

الفنان حريص على أن يربط بين حلقات ملحمة المأساوية من خلال الشخصيات. أحمد عاكف يستعير لسان محبوب عبد الدايم «ما العظمة؟ ... أو ما العظمة كما تعرفها مصر؟ أجاب على ذلك بكلمة واحدة: الظروف المواتية»، «إن الوظائف الكبرى في مصر وراثية»؛ بل هو يستعير الحالة النفسية التي ألت بمأمون رضوان، فقد ألم به

هو أيضًا مرض أشفى به على الجنون والموت. هذه العناصر المشتركة بين أحمد عاكف، والشخصيات الأخرى، تربط أولاً بين حلقة الضائع في القاهرة الجديدة، وحلقة المضطهد في خان الخليلي. كما أنها تفسير ازدواج الشخصية في المضطهد، وثقافته الصفراء.

الجنود تنفر إلى شعيرات دقيقة موزعة في جميع أنحاء الشخصية. المضطهد لم يصبح شهيداً بين يوم وليلة. لقد عرف التدليل المفرط في طفولته، ثم نهض بأعباء الأسرة المحطمة وهو دون العشرين، فلم تتلطف معه الدنيا — فضلاً عن أن تدله — ساعة واحدة. لذلك كان شعوره العميق بالظلم لا يسكن ولا يهدأ؛ بل كان يجد لأله لذة غامضة. بدأت لافتة العبقريّة الشهيرة تتكون، وأخذت المسافة بين ذاته الأصلية واللافتة تتسع. كان يتسابق على ما يرضي غروره وكبريائه وولعه بالظهور، تستهويه المعارضة لمجرد المعارضة، يميل إلى الحزب المغلوب على أمره بصرف النظر عن مبادئه السياسية، وسرعان ما تمثل نفسه في موقف زعيمه يتلقى ما يتلقى من ضروب الاضطهاد والاعتداء. وفي المستوى الميتافيزيقي، يحترق شوقاً إلى وقت يُتاح له فيه السيطرة على القوى الكونية، والاستئثار بمفاتيح المعرفة والقوة والسلطان «أوشك أن يُجنّ لهفةً وأن يذوب هيأماً. متى يدين له عرش النفوذ اللانهائي فيأخذ ما يشاء ويدع ما يشاء، ويعبث بمن يشاء، فيرفع ويخفض ويغني ويفقر ويحيي ويميت.» تطلعه الميتافيزيقي مرتبط بأوثق الارتباط بمأساته الاجتماعية. يبدو هذا الارتباط من خلال رغبته في الانتقام والتدمير — وهما نفس الرغبة التي اجتاحت محجوب قبلاً — غير أن الفرق بين رغبة المضطهد في التدمير، ورغبة الضائع أن هذا الأخير شخصية مغامرة في لقاءها مع القدر وإن استسلمت بعد حين. أما المضطهد فقد عرف اليأس المرير.

الجنود هي التفسير التاريخي للشخصية. الفنان إذن حريص على الماضي، ولكنه الماضي المتحرك إلى الحاضر، المتجه إلى المستقبل. الماضي عند نجيب محفوظ في حالة حركة، والشخصية دائماً في حالة تجذر، والأحداث في حالة تطور. هكذا نهر «الأضواء» التي لا يفتأ الفنان يسلط أشعتها على «المضطهد»: الابن ورث عن أبيه تبعته ومرضه! الماضي المتحرك والأضواء تخلق الشخصية المبررة. هناك فنانون كبار يحاصرون الشخصية في الماضي فقط، الماضي الساكن. يحاصرونها أيضاً في الظلام. يخلقون شخصيات غير مبررة إطلاقاً. هؤلاء لا يلتفتون إلى موضوعية الزمن. لا يعترفون بها ... فالعبث لا يحتاج إلى مبرر نجيب محفوظ في تلك المرحلة يبرر كل شيء، يبرر حتى العبث. يضيء معنى القدر حتى نعي من اتجاه سهم المؤشر معنى اتجاه المأساة. عندما يرث الابن تبعة أبيه ومرضه،

فإن هذا لا يعني أن «الوراثة» هي محور المأساة. الوراثة أحد العناصر العامة فقط. الوراثة تعني جزءاً عاماً من الماضي، جزءاً خطيراً في مبنى القدر.

المأساة في خان الخليلي هي الحرب والموت. هي في نفس اللحظة مأساة الحرية. فقد عرفت بلادنا خلال الحرب الثانية أبشع صنوف الذل والعبودية. كبلتنا معاهدة التهادن عام ١٩٣٦م بقيود لا ترحم. نشب الاستعمار أظافره في لحمنا، جُعننا، واستشرى الانحلال والتفسخ في علاقاتنا. تربع أساطين الدكتاتورية على عرش السلطة. كانت مأساتنا مأساة الحرية. كانت تختلف عن مأساة العالم المشترك بكل ما يملك من رجال وقيم في أتون الحرب. سقطت أوروبا برجالها وقيمها في الميدان. ترعزت ثقة شعوبها، تهاوت أحلامها في حضيض الفزع واليأس. لم يعد الموت ضيقاً يزور الناس بين الحين والآخر، كان «حياة» الناس الوحيدة في النهار، وأحلامهم في الليل. تجاوزت المأساة حدود المستوى الاجتماعي إلى المستوى الوجودي الأعمق. تجاوزت المشكلات الجزئية في حياتنا اليومية، إلى القضايا الكيانية الكبرى في مصيرنا الأشمل.

بلادنا لم تلتق مع الحرب والموت مباشرة، التقت مع شبح الحرب وشبح الموت، مع الغارات الجوية المتلاحقة والحريات المغتالة والجوع الرهيب. من هنا كانت الحرية هي قضية المضطهد، ولكنه لم يتصل بها عن طريق الانتماء. كان الانتماء طريقه الطبيعي للتعبير عن الذات المضطهدة. إلا أن ازدواج الشخصية باعد بينه وبين الانتماء. مأمون رضوان ذو الثقافة الصفراء كان منتبهاً إلى اليمين، على أنه لم يكن قط شخصية مزدوجة. كان الانتماء في حياته تحقيقاً للذات. أما عقدة الاستشهاد ومركب العظمة وغيرها، فلم تُتيح لأحمد عاكف أن يكون منتبهاً. أتاحت له فحسب تعميق الهوية بين ذاته الأصلية ولافتة العبقرية الشهيدة. المضطهد والحرب والموت، هم ثالث خان الخليلي. فقد عانى أحمد عاكف ويلات أفضع ليلة في حياته، الليلة الجهنمية التي زلزلت القاهرة زلزالاً مخيفاً «لم يجئهم الموت كما أوهمهم ... أراهم وجهه، ولكن لم يُدقهم طعمه.» هذا هو الفرق بين تجربة الموت عند الغربي والتجربة عند المصري. «وشعر أحمد بدنو الموت دُنواً جعله يحس تردد أنفاسه على وجهه.» كان خليقاً بالمتقف الأصفر عند مواجهة الموت أن يتأمل فيما وراء الحياة الدنيا من متع الآخرة. ولكن التكوين الذاتي للمضطهد يهمس: «لَكم يعذبنا حب الحياة، ولكم يقتلنا الخوف، ومع ذلك فالموت لا يرحم.»

مأساة خان الخليلي تبدأ من نهاية القاهرة الجديدة. أو يدق القول بأن القاهرة الجديدة ما تزال مستمرة في خان الخليلي. لذلك لا تكون البداية الفنية للمأساة هي أزمة

الوالدين. الفنان يختزل هذه المقدمات أو يضمّنها ثنايا الأحداث دون أن يتعرض لها بشيء من التفصيل؛ لأنه سبق أن أتاح لها فرصة مفصلة في القاهرة الجديدة، ولأن القاهرة الجديدة وخان الخليـلي حلقتان في سلسلة واحدة.

بداية الأزمة في خان الخليـلي تشتمل على جوهر مأساة القاهرة الجديدة. فالأب متقاعد، والابن يخافه من الصغر؛ بينما كان يحب أمه، والدنيا ليست بأمه الحنون «فهل يُصدّق الوالدان أن ذلك الكهل الأصلع الخائب قد ذهب ضحيتهما؟» بداية الأزمة واحدة، يختزلها الفنان ليدخل إلى الجوهر الخاص بمأساة خان الخليـلي، مأساة البرجوازية الصغيرة مع الحرب والموت.

كانت حياة المضطهد حلقات من الفشل؛ في صباه أحب فتاة يهودية كانت تداعب قسـمات وجهه بالسخرية «فاستقبح وجهه أكثر مما ينبغي»، ثم أحب جارتـه الحسناء بعد ذلك «فكان عليه أن ينتظر عشرة أعوام ريثما ينتهي من تربية أخيه»، وعرف البغايا فلم يجذب واحدة منهن فأضاف إلى عُقده «نقيصة الجنس»، ثم سعى إلى خطبة كريمة أحد التجار فقيل له: «إن مرتبه صغير وعمره كبير»، لهذا أقام أحمد عاكف حجاباً ضخماً بينه وبين المرأة. المقهى إذن هي ملاذ المضطهدين بوعي أو بغير وعي. وفي المقهى عرف «المتسع لمرضية الله ومعصيته على السواء»، «المرضية والمعصية كالنهار والليل لا ينفصلان، وفوقهما مغفرة الله ورحمته». المرأة مرة أخرى؟! قال له نونو الخطاط: «الذنب ليس بذنب حيناً، الذنب ذنب الأحياء الأخرى. لقد ضاقت بالفساد، فصدرت ما يزيد عن حاجتها إلينا على حد قول الراديو عن التجارة العالمية. هنا نحن نُصدر المواد الأولية والأحياء الأخرى توردها مصنوعة ... فمن بعض أطراف هذا الحي تصدر الخادـمات فتحولها الأحياء الأخرى إلى غانيات، في هذه الحرب قُلبت الدنيا رأساً على عقب. تصور يا إنسان أنني سمعت بالأمس بنت بائعة فجـل تدعو أختها فتقول: تعالِ يا دارلنج» ... انعكاسات الحرب على المجتمع المصري تصوغ شخصية المضطهد والضائع والمنتمي على السواء، تلونها بنفس الألوان الناسجة لشبح الحرب والموت. يتفاعل هذا الشبح مع الطبيعة المصرية للمجتمع — البرجوازية الصغيرة منه — تفاعلاً دينامياً يولد النماذج البشرية على نحو خاص متفرد. فنحن شعب متدين، عُرف الإيمان بالقدر منذ آلاف السنين. ونحن شعب زراعي سكوني ثابت الاقـتصاديات. والبرجوازيون الصغار بيننا أكثر فئات الشعب حفاظاً على قشور القيم وانصياعاً لمطالب القدر. البرجوازيون الصغار في المدينة هم أبناء المزيج المعقد من قيم الريف وأخلاقيات المدينة، حي الحسين، خان الخليـلي

بالذات، من أكثر الأحياء مزجاً لهذه القيم وتلك الأخلاقيات، أبناؤه هم «أولاد البلد»، وهم أولاد الحسين. والبلد هي القاهرة المعزّية في أربعينيات هذا القرن.

هذا هو عنصر الاختيار الدقيق — من جانب الفنان — لأدواته التعبيرية. إن هذه العناصر كلها أدوات للتعبير عن الضائع المصري، والمضطهد في المأساة المصرية. يختار نجيب محفوظ بوعي دقيق أكثر أحيائنا الشعبية عراقاً في التقاليد الإسلامية، وأكثرها مزجاً للقيم الريفية والعادات المدنية. يختار المدينة التي استقبلت أضواء الحضارة مع أغلال الاحتلال في كلمة، يختار أعقد مركبات التراجيديا المصرية. خان الخليلي تضم الضائعين؛ كنونو الخطاط بشعاره الأثير «ملعون أبو الدنيا». الضائع دائماً يغامر، يعرف أن القدر قضاء محتم، فلا بأس من دخول اللعبة، يتزوج أربعة كما يسمح الدين، وينجب أحد عشر كوكباً وأربع شمس و«ملعون أبو الدنيا، هذا شعار الاستهانة لا اللعن أو السب». نونو ليس شخصية مفردة، إنه ضائع حقاً، ولكن المقهى رمز كبير للضياع «وقد وجد في الحي من أمثال هذه القهوة عشرات، حتى قدر قهوات الحي بمعدل قهوة لكل عشرة من السكان». الضياع ما يزال أرض المأساة. القهوجي نفسه يزدرد نصف درهم من الأفيون كل أربع ساعات «أهي لذة عصبية تكتسب بالعادة ... أم سعادة وهمية تهرب إليها النفس من شقاء الواقع؟» بينما يلفت الأنظار على المقهى — رمز الضياع — ما يرى أحياناً من جماعات تلبس الجلابيب يحيطون إحدى الموائد، كلٌّ منهم يعد رزمة من الأوراق المالية! الضياع من وجهة نظر المضطهد هو أن يكون الكذب عماد كل شيء «كذب الرجال جليل كالرجولة نفسها! ... فأين أنتن من كذب التجار والساسة ورجال الدين؟ كذب الرجال محور هذه الحياة الجلية التي تشاهدين آثارها في معترك الحكومة والبرلمان والمصانع والمعاهد؛ بل هو محور هذه الحرب الهائلة التي رمت بنا إلى هذا الحي الغريب». المضطهد يميل إلى الضائعين والمنتمين إلى اليمين «إن القاهرة التي تريد أن تمحوها من الوجود هي القاهرة المعزّية ذات المجد المؤثّل. أين منها هذه القاهرة الجديدة المستعبدة؟» إنه يحس في أعماق نخاعه بالمأساة، ولكن عقدة الاستشهاد تقرب به من الضياع واليمين. «إن مأساة الحرية، هي بعينها مأساة التفكير السياسي الشائع:

— هتار ينطوي على احترام عميق للبقاء الإسلامية.

— بل يقال إنه يبطن الإيمان بالإسلام.

— ليس هذا عليه ببعيد، ألم يقل الشيخ لبیب التقي النقي إنه رأى فيما يرى النائم

عليّ بن أبي طالب — رضي الله عليه — يقلده سيف الإسلام.

– سوف يعيد بعد فروغه من الحرب إلى الإسلام مجده الأول، وينشئ من الأمم الإسلامية اتحادًا كبيرًا، ثم يوثق بينه وبين ألمانيا بعهود الصداقة والتحالف.
– لذلك يؤيده الله في حروبه.

– وما كان الله لينصره لولا جميل طويته، وإنما لكل امرئ ما نوى.»
المنـاخ السياسي في هذا المكان من العالم. خليط معقد من القيم الدينية (الإسلام) والكرامة القومية (العداء للإنجليز) مهما تبلورت هذه القيم وتلك الكرامة في إحساس وطني غير ناضج. فالوضع السياسي نفسه على جانب كبير من التعقيد: عرش السلطة يتربع عليه مُمـالئو الإنجليز، وقاعدة الوطن من الجماهير الشعبية ممزقة بين الاتجاهات الفاشستية البازغة مع «مصر الفتاة» أو «الإخوان المسلمين». التناقض بين السلطة المتحالفة مع الاستعمار والجماهير الشعبية تناقضٌ رئيسي، محوره مأساة الحرية. ففي ظل هذه المأساة لم تترعرع التيارات التقدمية في الفكر المصري الحديث ولم تدعم الاتجاهات السياسية التقدمية في مجال الحركة والعمل. ومن ثم كان الجو مهياً لأن تنحرف الجماهير وتضيع. ويصبح الأفيون والنساء والشذوذ والبطون الخاوية التجسيدُ البشع لهذا الضياع. ولا يملك المضطهد – في غمرة الإحساس بعبقريته الشهيدة – إلا التعاطف مع الضائعين والمنتمين إلى اليمين.

غير أن الضائعين مغامرون، أما المضطهد فيأثس مستسلم. «نونو الخطاط يشعر بالله شعورًا عميقًا، ويحسبه في كل مكان يحله، ويتوكل عليه بكل قلبه، ويطمئن كل الاطمئنان إلى أنه لن يتخلى عنه، وتراه يلم بالمعصية دون أدنى شك في غفرانه ورحمته.»
وعباس شفة زوج رسمي فقط، وجد في الزوجية مهنة ومرتزقًا (ما أقرب الشبه بينه وبين محبوب عبد الدايم). المضطهد يائس أمام الموت، مستسلم للحياة. لذلك تبدأ قصة أحمد عاكف الحقيقية، قصة الكهل المضطهد، منذ أطلت عليه عينان جميلتان من فتاة القدر. القدر؟ هل يكمن في تلك المسافة البعيدة التي تفصل بين سِنِيهِ الأربعين، وصباها الريان المشرق؟ هل هو في هذه المسافة البعيدة على الرغم من أنها لا تبعد عنه أمتار؟ لأنها أقبلت في آخر الزمان وعنفوان الأزمة «بحسبه أن قلبه صحا، وأنه منذ أيام ينتقض في اضطراب، ويضطرب في سرور، ويُسر في حيرة، ويتحير في رجاء، ويرجو في خوف، ويخاف في لذة. هذه هي الحياة، والحياة أجمل من الموت، مهما كابد الحي من تعب، ووجد الميت من راحة» ... الحياة والموت؟ أم الحرب والموت؟ من الحياة والحرب والموت – إذن – تتعقد الشباك حول «المضطهد» الذي تصطرع داخله شتى التناقضات، وهو يستقبل هذا الأمل الجديد. إنه قريب حقًا من الضائع واليميني، وهو يرى نفسه في تناقض أساسي

مع المنتمي إلى اليسار، ولكن الأمل الجديد يقول شيئاً آخر. إن منهج الفنان في بنائه التراجمي يعتمد على المتناقضات إلى درجة كبيرة. خان الخليلي تضم المنتمين إلى اليسار كما تضم الضائعين. وأحمد عاكف يختلف دائماً مع أحمد راشد المحامي المثقف اليساري. ولكنه سمعه اليوم يقول: «الفلاح مضغوط تحت المستوى الأدنى للإنسانية، فلا يمكن أن يطالب بشيء، ولكنّ خليقٌ بكل إنسان أهل لشرف الإنسانية أن يمد يده ليرفع عن كاهله المتهالك هذا الضغط، وقديماً حارب الرق الأحرارُ لا العبيد» ... يستمع المضطهد إلى هذه الكلمات، والأمل الجديد يتدثر بالدفع بين ضلوعه، فتتنازعه عواطف شديدة التناقض. لو اعتدل ميزان العدالة في هذا الوطن ما عاقه عن إتمام تعليمه عائق، ولبغ ما يشتهي من الشرف في الحياة. ولكنه — من ناحية أخرى — يغتاز من هذا الحماس «للمشكلات الاجتماعية» والانصراف عن، أمور «العقل» كالمنطق والتصوّف والأدب. في هذه النقطة بالذات يتناقض المضطهد مع الضائع أيضاً، فيتساءل نونو الخطاط: هل تطيل الكتب العمر؟ ... تدفع المرض؟ ... تمنع المقدور؟ ... تجنب الشقاء؟ ... تملأ الجيب؟! إنها — بالجملة — مأساة المعرفة.

الأمل الجديد يفجر هذه التناقضات جميعها؛ لأنه يفجر المأساة كلها، ومنذ البداية «كان عقله من العقول التي ترى دائماً وراء المصادفات حكمة تدق على الأبواب». فالقدر هو قضية القضايا في حياة المضطهد: هل تكون أزمة هذا الحب هو الإحساس بالزمن من خلال الفارق الزمني بين عُمريهما؟! الزمن مرادف القدر. والقدر يلقي ظلاله على الأمل الوليد، حتى تصبح الرغبة في التدمير (شعار محبوب فيما مضى) هي شعار المضطهد المقبل على الحب بابتسامة واسعة «تمنى في صمته غارة جنونية تقذف القاهرة بالحمم فتدك مبانيها، وتهلك بنيتها فلا يبقى منها إلا خرائب وآثار، وشخصان حيان لا غير، هو وهي! هنالك تصفو له بلا خوف ولا يأس ولا غيرة ولا جهد ... وتمثلت لعينيه المظلمتين القاهرة المهدمة المحطمة، والشخصان الشريدان، يفزع أحدهما إلى الآخر لائثاً بجناحه ساكناً إلى ذراعيه، والآخر سعيد — على ما يكتنفه من الخراب — بصاحبه، متلذذاً بانفراده به. انبعثت هذه الأمنية الغريبة من صدره وهو يفور بشعور طاغٍ بالاضطهاد والقهر والعذاب.»

القدر يلقي ظلاله منذ البداية، سوف يتسبب رشدي عاكف — ربيب المضطهد — في قلب أحلام أخيه رأساً على عقب. كانت تربيته رد فعلٍ نفسي عنيف للمضطهد، فنشأ مُدَلِّلاً شهوانياً سكيراً، تستهويه المخاطرة. النوم عنده نقمة «إنه اختلاس جزء طويل لا يقوم بمال من حياتنا القصيرة.»

القدر يلقي ظلاله على المضطهد منذ تلك اللحظة التي يستشعر فيها العزلة «أنا من السابقين لزمانهم، فلا يرجى لي أي تفاهم مع الناس.» وهو ساخط دائماً، وإن كان سخطه نابغاً من عقده الأصيل، لهذا لا يلتقي سخطه مع سخط الشعب؛ بل «هل يستأهل هذا الشعب التأليف بمعناه الحق؟ ... هل يمكن أن يهضمه؟ إلا إنهم رعايون رعايماً ... وعندما تتجمع ظلال القدر، ظلال المنطق الصارم الذي يؤدي إلى التناقض الحاد، يكون رشدي عاكف قد نُقل من الصعيد إلى القاهرة، وفي أيام قصار يكون قد ظفر بقلب الفتاة التي استهوت أخاه الأكبر وأيقظت فؤاده الكهل بعد طول موت. ينطفئ الأمل وتتألق المأساة: مد يده ليجلو عروسه فتكشف له قناعها الموشى عن جمجمة ميت، هناك «قوة شيطانية» تترصده، هناك «طائر الشؤم» يلتقط منه كل ثمرة دانية. لا صحة، ولا أسرة، ولا مكانة، ولا مال! وماذا أفدت من المعرفة، ولخير لك أن تدمن على مخدر يُذهل العقل عن الوجود حتى يتدارك الذهول الأكبر، «الحياة مأساة والدنيا مسرح ممل، ومن عجب أن الرواية مفاجئة، ولكن الممثلين مهرجون، من عجب أن المغزى محزن، لا لأنه محزن في ذاته، ولكن لأنه أريد به الجد كل الجد، فأحدث الهزل كل الهزل ... ونتهوم أن الرواية مأساة، والحقبة أنها مهزلة كبرى.» إلى الكهف المظلم إذن، كهف الوحدة والوحشة.

منذ البداية، يصوغ الفنان قدر المضطهد على ضوء موضوعية الزمن، ومن خلال شعيرات الجذور التي تصب عصارة الماضي في قلب الحاضر، وتنبث على جبين المستقبل. فما كان للأخ الأكبر إلا أن يعول والديه ويربي شقيقه الأصغر، فيجري به الزمن إلى أعتاب الكهولة، فيستند على عكازها المهشم وهو يتطلع إلى كل أمل ولید. منطق الأحداث يؤدي إلى أن يأخذ الكهل نصيبه في المؤخرة. ولكننا نفاجاً بأن تضحيته؛ بل تضحياته السابقة هي بعينها التي تقوده إلى نهاية المأساة. عاش مضطهداً، وعندما آن الأوان ليعيش أخريات عمره بعيداً عن الاضطهاد، رأيناه يرتفع إلى قمة الجبل، على خشبة الصليب. أو أنه عندما فتح ذراعيه ليستقبل الدنيا ارتسمت خلفه علامة الصليب. وكانت ذاته المضطهدة هي صليبه. كان هو صليب نفسه. ضحى من أجل والديه، ثم ضحى بالكثير من أجل شقيقه، ثم يأتي هذا الشقيق بالذات ليسرق أمله الأخير، ليكون هو اللحظة القدرية العابثة بحياته كلها. نجيب محفوظ — منذ كتب مجموعة همس الجنون — يصر على أن تتم اللحظة العبثية في حياة الفرد على يدي أقرب الناس إليه. ولو راجعنا قصة محجوب وعلي طه في القاهرة الجديدة، وقصة أنور وعبد الرحمن في «حياة للغير»، سوف نعثر على عنصر مشترك بين هاتين القصتين وبين قصة أحمد ورشدي عاكف في خان الخليلي. هذا العنصر

هو اللحظة القدرية التي تجعل من الصديق ضحية لصديقه، أو من الشقيق ضحية لأخيه دون أن يدري من تسبب في المأساة أنه ساهم في صنعها «كيف يمكن اتقاء الشقاء المقدر ما دام يبدو في حُلِّ آمالٍ مشرقة وألوان ناضرة؟» إن التناقض المرير بين محبة الصديق أو الشقيق وما يسهم به أحدهما في مأساة الآخر، تتمزق معه نفسيةً المضطهد تمزقاً ملثماً. إنه بعاطفته يحب أخاه، وبعاطفته أيضاً يمقت تلك المصادقة التي جعلته يختطف أمله الوليد في غمضة عين. وكما كانت رغبته في التدمير هي شعاره مع بداية الحب، فإنها أضحت حلمه الوحيد عند نهايته. تمنى لو كان من الممكن أن تخلو الدنيا من البشر. الخراب، الدمار، النهاية، الموت ... هذا هو اللحن الجنائزي الطويل الذي ارتدت إليه حياة الكهل المضطهد. وما أيام السعادة والحب والأمل إلا مداعبات سخيفة من القدر. البناء التراجيدي لخان الخليلي هو امتداد للقاهرة الجديدة. الفنان يختار الشخصية المأساوية بطبيعة أبعادها وطاقاتها على التعبير الخاص والعام عن المأساة. المضطهد هو التجسيد الطبيعي للمأساة المصرية أثناء الحرب. سماته الخاصة تصنع من القدر أداة القهر والذل التي تحطم الآمال وتذيب الأحلام. الفنان يركز عدسته على الفرد على الرغم من معالجته مأساة الحرية في المستوى الاجتماعي. وعندما يضيف الحرب والموت الجانب الميتافيزيقي من المأساة فإنه يتناولها من الزاوية الاجتماعية في كيان الفرد. وهو يختار الأحداث وفقاً لمفهوم القدر الاجتماعي والزمن العدمي على السواء. ويربط بين الفرد — المضطهد — والمجتمع المضطهد من خلال الظروف العامة والخاصة بالمجتمع والفرد معاً. لهذا يتوقف بالمضطهد عند حدود مأساة العاطفية — بل مأساة وجوده — ليبدأ فصلاً جديداً من خلال القصة الأخرى القائمة على أنقاض الأولى. قصة رشدي عاكف ونوال، الفتاة التي منحت الكهل نور الأمل في لحظة كانت الخلود، ثم أطفأته في لحظة كانت العدم. منهج الفنان في تحريك التراجيديا لا ينفصل لحظة عن الشخصيات في حالة فعل، أي عن الأحداث المتصلة بجوهر المأساة اتصالاً عميقاً، الأحداث التي تصبح هي والشخصيات شيئاً واحداً. لذلك كان الحب الجديد بين الشقيق الأصغر والفتاة يتزعر على الطريق في مدينة القبور. كانت «الجبانة» هي مكان اللقاء اليومي بين الاثنين. وتمتزج رائحة القبور برائحة الحب، فيتحول رشدي — المغامر والمخاطر والمقامر والشهواني والسكير — إلى إنسان يستعر قلبه عاطفة صادقة. أزمة الحب الوحيدة كامنة في طبيعة رشدي، كما سبق أن كانت المأساة كامنة في أعماق أحمد. رشدي تحول إلى عاطفة جياشة صادقة، ولكنه لم يتحول قط عن طبيعة المغامرة. كما قاد الاستسلام واليأس المضطهد

إلى المأساة، تقود المغامرة رشدي عاكف إلى المأساة. باستسلام عميق للقدر ويأس مرير من القضاء رأى أحمد أن لا مناص من أن ينسج كفته بيديه فيطلب نوال لرشدي (كما فعل عبد الرحمن في «حياة للغير» حين طلب سمارا لأنور). والمضطهد مقتنع بأن الأمر «لن يخلو من تلك اللذة الغامضة التي تؤلف بينه وبين الألم كما تؤلف بين الفـراشة والنور، وفيه لذة الاستسلام إلى القضاء القهار، وفيه لذة التكفير عن مشاعره الباطنية التي لم يرتح إليها، وفيه أخيراً لذة كبريائه الجريح.» أما المغامر فقد ظل — مع حبه — يخاطر ويقامر حتى داهمه السُّل، وجسده على استعداد تام لاستقباله. أحمد أحس برغبة قوية في الذهول، في إلغاء شخصيته نهائياً بدلاً من ازدواجها. والفنان يؤكد هنا أن لا سبيل أمام المضطهد لأن يعيش حياته أو يحقق ذاته ووجوده. فهو إما أن يكون ذا شخصية مزدوجة، وإما أن يفقد كيانه ويصبح بلا شخصية على الإطلاق. المضطهد يرتاح إلى الاستسلام فلا يوجد في الدنيا ما يستحق التعب أو الحركة «إن الرقاد والاستسلام والرضا خير ما تجود به الدنيا.» منهج الفنان في تصنيف المأساة أن يكون المضطهد هو المحور التراجيدي، وأن تكون أزمته العاطفية هي الفصل الأول الذي يفضي تلقائياً إلى أزمة رشدي في الفصل الثاني. فلا ينبغي أن ندهش من اقتحام المضطهد لأروقة هذا الجزء من البناء التراجيدي. رشدي يفقد وظيفته حقاً فتتأزم العلاقة بينه وبين فتاته، وتضطرب حياة الأسرة ويتهددها الفناء. ولكن المضطهد هو محور هذا الدمار. الزمن يقود الفنان مرة أخرى إلى التركيز والتكثيف، فتتوقف حياة الأسرة على الستة أشهر التي قررها الطبيب لرشدي قبل فصله من العمل (نفس الموقف في القاهرة الجديدة) وبـنفس الإحساس العميق بالزمن يغامر رشدي بمرضه ويخاطر بحياته ولا يستمع إلى نصائح الطبيب أو الشقيق، ويهرول إلى «الحياة» كما يدعو ليالي الخمر وموائد القمار. المغامر لا ينسى القبر مطلقاً، وهو مكان حبه، وكلما اشتدت أنياب الدرن في تمزيق صدره كلما تذكر الموت والحياة والحب.

إن مغامرة رشدي تمضي به إلى النهاية المحتومة. والمضطهد إزاء هذه النهاية يتردد بين الحفاظ على «بقية القيم»، فينقذ الفتاة من عدوى أخيه القاتلة، أم أن غيبوبة المعلم زفة — القهوجي الذي يمضغ نصف درهم من الأفيون كل نصف ساعة — خير من هذه الحياة؟ إن الغيبوبات هي الملاذ الوحيد عند البرجوازية الصغيرة، و«المضطهدين» من أبنائها بشكل خاص. لذلك يعجب أحمد «لسوء الحظ الذي يلاحق أسرته؛ فقد فقدت غلاماً، وها هو رشدي يصاب بالداء الخطير، أما هو فقد نصبه الدهر هدفاً للعثرات والإخفاق.»

سوء الحظ بمعناه الغيبي هو الذي يولد عند المضطهد متعة الشعور بالاضطهاد «المؤلم اللذيذ معاً». ولأول مرة — منذ أمد بعيد — يفكر في الموت «كحقيقة ماثلة يطالع معالمها الرهيبة ويستشعر آثارها العميقة من الألم والخوف والقنوط. وتخليل المقبرة النائية التي ابتلعت شقيقه الأصغر فخالها تنفض عن ثغرها تراب الأرض وتغفر فاهها.» أما رشدي فقد عرف الألم، وعرف معه حقيقة الشقاء التي ينطوي عليها قلب الدنيا. وحينئذ تحوّل المغامر إلى الاستسلام. هذا هو منطق التعبير الفني عند نجيب محفوظ. إن حيوية الشخصية المأساوية تتحقق عنده في غمرة التمزق المتناقض بين المتناقضات. أخيراً، وجد رشدي «ارتياحاً في الإذعان المطمئن إلى إرادة الله وقضائه. ورأى تلك الإرادة الشاملة تحيط بماضيه ومستقبله فاستسلم إليها مطمئناً.» غير أن الإنسان عند نجيب محفوظ يفتح ذراعيه ليستقبل الدنيا، فترتسم خلفه علامة الصليب، لقد مات رشدي ولم يفز من حبه بشيء. ولم يمت أحمد، ولم يفز أيضاً من الحياة كلها بشيء. «وفغر القبر فاه كأنه يتثاءب ضجراً من المأساة المعادة» ... كلاهما ميت، وإن بقي المضطهد يدب على الأرض في زهول «ما زالت الرائحة تزكم أنفه، رائحة الموت المخيفة! وفي صباح اليوم التالي وجد أنها ما تزال تنبعث في الجو، فتهيأ له أنها ربما كانت متصاعدة من الممر المفضي إلى خان الخليلي القديم ففتحت النافذة ونظر منها، فرأى على الطّوار كلباً ميتاً وقد انتفخت بطنه وتشنجت أطرافه فصار كالقربة، وأكب عليه الذباب وأدام النظر قليلاً، ثم تحول عن النافذة بفؤاد مكلوم وقد امتلأت عيناه بالدموع ...» ما أتعس الإنسان من الميلاد إلى الموت ... بهذه الكلمات تترنم أعماق المضطهد دون أن تطفو على السطح، فذات يوم رأى صورة كبيرة لرشدي في زهو الصبا، وسرعان ما طرأت على ذاكرته صورة الكلب الميت! «حياتي الخائبة لا تستحق الوجود» في نفس الوقت الذي أعلنت فيه أبواب الحرب أن الوطن سيتحول إلى خرائب تنعق فيها اليوم، ومستنقعات يرعاها البعوض، وضافت القاهرة بسكانها، بينما يفكر المضطهد في الانتقال من الحي الذي ما أتى إليه إلا خوفاً من الموت. ولم يحثه الموت عن طريق الحرب، جاءه من داخله. وتحول أحمد عاكف إلى كتلة من «الماضي» من «الجدور» من «الزمن» الذي يهرول غاضباً البصر عن آمالنا.

من هنا يستمع إلى نُدُر الحرب بدمار الوطن دون أن يساوره حزن كبير؛ بل «تتمثل له تلك الحالة التي يختلط فيها الحابل بالنابل وتُمحي التبعات وتنهار القيم، فيجد في أعماقه شعوراً بلذة خفية تعكسها أعصابه المتوترة، كأن ذاك الغزو المرتقب سيبيد فيما يبيد أحزانه وآلامه، وسيمحى فيما يمحى من آثار الماضي آثار ماضيه.» إن متعة الشعور

بالاضطهاد تتحول بصورة عفوية إلى متعة الإشراف على الدمار والخراب والموت. لقد تجذرت فيه روحه ولم يعد سوى هذا المضطهد وعبقريته الشهيدة، فاقترب كثيرًا من الضائع — بل هو النبات الطبيعي في أرض الضياع — واهترأت في أعماقه الحاسة الوطنية. وتحددت آماله في الدرجة السابعة القريبة المنال، وسر في باطنه بالترقية المنتظرة.

الزمن الروائي لمأساة خان الخليلي اثنا عشر شهرًا. ستة أشهر منها تخصصت في الإجهاد على رشدي، ولكن الفنان يقصد بها أساسًا أن تكون بؤرة المأساة. فرشدي هو الذي وأد — من حيث المظهر — أمل أخيه. ولكن الحرب التي بدأت قبل ذلك التاريخ بعامين هي العامل الحاسم في بلورة المأساة. نجيب محفوظ يربط الحرب بالزمن الروائي ربطًا محكمًا، فالبداية هي الحرب والنهاية هي الحرب. وما بين البداية والنهاية هو الموت، الموت «المادي» للمغامر، والموت «المعنوي» للمضطهد.

والمضطهد هو موقف — لا شخصية فحسب — من القدر، هو موقف الاستسلام. القدر أسهمت في صنعه أيدٍ كثيرة: الحرب والدكتاتورية والجوع والانحلال والانسحاق ... إلخ. الفنان يستخدم القدر في كافة مستوياته لصياغة مأساة الحرية «العامة» من خلال الأزمة العاطفية «الخاصة»، وهو بذلك يعيد صياغة مأساة الخبز والجنس والمعرفة. وهو يستهدف من إعادة الصياغة أن يضيف عنصر «المضطهد» إلى البناء التراجيدي للملحمة السقوط والانهيـار.

خان الخليلي بناء مأساوي مرتبط أوثق الارتباط بالقاهرة الجديدة. وهو لا ينتهي بانتقال الأسرة إلى حي آخر (كما نُقل محجوب إلى الصعيد)؛ فالمأساة تتبنى نهاية مفتوحة، لأن الحرب تنذر بويلات جديدة بالرغم من الدرجة السابعة التي يتهالك المضطهد على مقدمها. (والدرجة هي مشكلة محجوب في القاهرة الجديدة) سخرية الفنان من الدرجات ممزوجة بمرارة العلقم. خان الخليلي حددت أبعاد عقدة الاستشهاد في شخصية «المضطهد»، وهو تحديد يعد بأن التراجيديا لم يكتمل بناؤها بعد. وإنما تقول بأن الصراع بين المضطهد والقوى الخارجية هو صراع ملحمي من نوع خاص لا يكفل الانتصار. صراع ملحمي لم ينته في خان الخليلي؛ لأنه بدأ على نحو آخر في «زقاق المدق».

الضائع والمضطهد كلاهما لا يمثل أية بطولة تراجيدية؛ بل هما لا يمثلان البطولة الملحمية في معناها القديم المتداول. إنهما شخصيتان تراجيديتان يسهمان في الصياغة الملحمية بما يرمزان إليه من دلالات، وهما يتكاملان مع بقية رموز الملحمة بالرغم من الدلالة المستقلة لكل منهما. الضائع والمضطهد كلاهما يمثل التزاوج بين المغامرة والاستسلام إزاء القدر

في حياة الشعب المصري، وهما لذلك المفتاح الفني إلى المرحلة الجديدة في «زقاق المدق» الجزء الثالث من ملحمة السقوط والانهار. هما مفتاح «الطريق القصير» في تاريخ المأساة المصرية عند نجيب محفوظ. الطريق القصير الذي تجسده «حميدة»، ويسهم في صياغته عصرٌ كامل. استنفد الفنان مهام الشخصية التراجيدية في الضائع والمضطهد كزاويتين أساسيتين يقام عليهما البناء المأساوي في حياة مصر. برزت أمامه مهام جديدة تستلزم أدوات جديدة للتعبير. من هنا كانت زقاق المدق فتحًا جديدًا في تاريخ الرواية المصرية لا يقل أهمية عن فتح توفيق الحكيم في «عودة الروح». وإذا كانت الحرب العالمية الأولى إحدى الركائز المهمة في قصة الحكيم، فإن الحرب العالمية الثانية — نهايتها على وجه التحديد — هي الركيزة الأساسية في قصة نجيب محفوظ. إرهابات الحرب كانت البداية في مأساة القاهرة الجديدة، والحرب هي المشهد الرئيسي في خان الخليلي، والنهاية هي القاعدة التراجيدية لزقاق المدق. النهاية هي بداية «الطريق القصير» في حياة تلك الفئة الضائعة المضطهدة من الشعب المصري، والطريق القصير — إذن — هو زاوية جديدة من زوايا البناء التراجيدي. هو الحلقة الثالثة من حلقات تطور ملحمة نجيب محفوظ. وكما استمرت القاهرة الجديدة الضائعة في خان الخليلي، فإن الضياع والاضطهاد لا يفارقان زقاق المدق. الفنان يستخدم الضائع والمضطهد والمنتمي كأدوات للتعبير، لا كنماذج بشرية رامزة فحسب. بمعنى أنه يخصص القاهرة الجديدة لتصوير الضائع، ثم يتحول الضائع في خان الخليلي إلى أرض للمأساة، فيصبح جزءًا أصيلًا منها يتحول عنه الكاتب ليصور المضطهد، وهكذا حتى إذا دخلنا زقاق المدق كان الضائع والمضطهد جزءًا أصيلًا من المأساة، فيتحول عنهما الكاتب ليصور شيئًا جديدًا هو ما أدعوه بالطريق القصير. أي إن الضائع والمضطهد يُمسيان من الجزئيات الكثيرة المهمة التي تسهم في بناء الطريق القصير فما هو هذا الطريق القصير؟

زقاق المدق — كما يصفه الفنان — «يكاد يعيش في شبه عزلة عما يحدث به من مسارب الدنيا، إلا أنه على رغم ذلك يضج بحياته الخاصة. حياة تتصل في أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحتفظ — إلى ذلك — بقدر من أسرار العالم المنطوي» ... هذه المقدمة التي تكاد تكون تقريرية في مظهرها، هي التمهيد الطبيعي لصورة بعينها: من زقاق صغير في أحد الأحياء الشعبية بمدينة القاهرة؛ بل أجرؤ على القول: من المقهى الصغير الوحيد في هذا الزقاق، يرتبط بصرُ الفنان بالزمان والعالم والتاريخ. إذا تجاوزنا المظهر فإن هذا المقهى يشبه إلى حد كبير ثقب الحائط في «جحيم» باربوس الذي تراقب منه الشخصية العالم كله «أكثر من اللازم وأعمق من اللازم». الزقاق هو نقطة انطلاق نجيب

محفوظ إلى أعمق أبعاد المأساة المصرية، لأنه رآها ترتبط بمأساة الإنسانية المتشابكة. الزقاق هو العين الفنية الحادة التي أبصرت ضياع القاهرة الجديدة ومضطهد خان الخليلى فى مستوى أكثر عمقاً، فارتفع المستوى المأساوى لمحجوب عبد الدايم لأن يكون رمزاً للضياع الإنسانى كله، ولأن يكون أحمد عاكف رمزاً لاضطهاد البشرية كلها؛ بينما هما يُشكلان زاويتين أساسيتين فى مأساتنا المصرية. هذا هو الالتحام الداخلى بين حلقات هذه الملحمة، وقراءة إحداها منفصلة عن الأخريات لا يمنح القارئ فهماً كاملاً لشخصياتها وأحداثها ... إن الترابط الحى العميق بينها جميعاً يزداد أصالة وقوة كلما ازدادنا توغلاً فى بقية الحلقات. لهذا أكرر أن زقاق المدق مرحلة جديدة، ولكنها طبيعية. إنها تقودنا إلى أدغال المأساة الكامنة فى الطبيعة والمجتمع. والإنسان فى الزقاق يمثلهما معاً، فى وحدتهما وتمايزهما وتفاعلهما وصراعهما، ثم تمرّقه؛ بل تمرقاته التى لا تنتهى، بينهما.

من المقهى، فالزقاق، فالقاهرة، فالعالم، ينطلق الفنان انطلاقة أسطورية. فالبناء فى هذه القصة يبدو كالأسطورة ... حتى إن المقدمة التى أشرت إليها تشبه التمهيد العفوى للأساطير. ومن المقهى، أيضاً، ينطلق البناء الأسطورى للتراجيديا بالشعار الذى أعلنه المعلم كرشة أن الراديو — هذا الساحر الجديد — لم يعد يفسح له مكاناً فى المقهى ... وكأن أسطورة أبو زيد الهلالي انتهت لتبدأ أسطورة الحلو وحميدة.

انتهت الربابة والناي، وبدأ الراديو. القاهرة القديمة انتهت، والقاهرة الجديدة بدأت، بالرغم من كافة بقايا المعزّ لدين الله فى أرجاء خان الخليلى أو زقاق المدق. القاهرة الجديدة التى أعلنت ضياعها من خلال أزمة الحصول على درجة حكومية، عادت فأكدت أزمتها من خلال المضطهد فى خان الخليلى، ثم جاء الشيخ درويش فى زقاق المدق تنويجاً رهيباً لهذه الأزمة التى حولته من مدرس للغة الإنجليزية إلى درويش ينطق الوحى بالإنجليزية. كان الفنان حريصاً بالفعل أن يجعل من موضوع الدرجات — الذى عرفه شخصياً وعانى ويلاته — مظهرًا للأزمة الاقتصادية الطاحنة التى تحول شريحة البرجوازية الصغيرة فى مجتمعنا إلى مجموعة من الضائعين والمضطهدين — والقلة القليلة تنتمي إلى اليمين أو اليسار — ثم ترسم لهم حلولاً ميسورة، كالطريق القصير فى زقاق المدق ... ويجلس الشيخ درويش فى المقهى الوحيد بالزقاق يراقب العالم بأعماقه، فىرى أكثر من اللازم وأعمق من اللازم. وهذا هو الدور الحقيقى الذى يسنده نجيب محفوظ للشيخ درويش فى زقاق المدق، فهو القمة المأساوية التى وصل البرجوازي الصغير إلى ذروتها متسلقاً الأزمة الاقتصادية المرعبة. لذلك «هجر أهله وإخوانه ومعارفه إلى دنيا الله كما

يسميتها.» أي أن هذه الشخصية انفصلت عن تمثيلها للأزمة الاقتصادية — التي سبق لحجوب وعاكف أن عبرا عنها — واستحالت إلى ضمير روحي للكاتب قريب الصلة والشبه بشخصيات مجموعته القصصية «دنيا الله»؛ حيث نشاهد كثيراً من أولئك الرجال الذين ينطقون كالأنبياء.

من داخل المقهى يمكن أن نرصد مع الشيخ درويش حركة الزقاق؛ هذه هي سنية عفيفي العجوز المتصابية التي يستخدمها الفنان كهزمة وصل بين الضياع الاقتصادي والطريق القصير إلى الحياة الفاخرة الذي تمثله حميدة. الزقاق بناء موضوعي بالغ الصرامة في موضوعيته. هناك مسافة دائمة بين الشيخ درويش وحميدة. لا علاقة بينهما على طول الرواية إلا علاقة الرقيب الحاد البصر بالمراقب المغامر الذي يتخذ شعاراً «على عينك يا تاجر»! أي سخرية في هذا المفارقة؟ حميدة فتاة لا تعباً بشيء. الزقاق كله يتحاشى الشجار معها. لا يعرف لها أحد أباً أو أمّاً، وتعيش برفقة امرأة تقنات معها على الفتات، ومع ذلك ترد: «أفي هذا الزقاق أحد يستحق الاعتبار؟» أو تقول «زقاق العدم.» أو تأسى لنفسها: «آه يا خسارتك يا حميدة! لماذا توجدين في هذا الزقاق، ولماذا كانت أمك هذه المرأة التي لا تميز بين التبر والتراب؟» فإذا اصطدمت عيناها بعيني عباس الحلو الحلاق أو سليم علوان صاحب الوكالة صرخت: «أدركوني يا هوه قبل التلف يا خسارتك يا حميدة!» والحق أنها لم تكن كاذبة. يستهويها العراك، نعم ... ولكنها جميلة، وتعلم أنها جميلة، وتحافظ بقدر ما تستطيع على هذا الجمال.

والفنان يقول: إن حميدة «أخت بالرضاع» لحسين بن المعلم كرشة. وأعتقد أن هذه الأخوة ترمز إلى أوجه الشبه بينهما، ومساهمتها معاً في مصير عباس الحلو. قال له حسين ذات يوم: «هذا الزقاق لا يحوي إلا موتاً، وما دمت فيه فلن تحتاج يوماً للدفن، عليك رحمة الله» ... حسين وحميدة يشكلان مغامرة، الزقاق في هذا العالم. حسين يعمل في الجيش الإنجليزي «كنز الحرب» وهو كبير الأمل في استمرار هذه الحرب. عباس الحلو هو الصورة المقابلة لحسين؛ إنه يعيش الزقاق، وعم كامل بائع البسبوسة، وصالونه الصغير، وقبل ذلك كله، أو من خلال ذلك كله، يعيش حميدة. وهذه هي السمة الفنية البارزة في البناء الموضوعي لزقاق المدق: التضاد. الحلو هادئ لطيف مستسلم، أما حميدة فهي النقيض لهذه الصفات. والصراع بين النقيضين هو محور المأساة، وهو صراع لا يتم عبر الكراهية؛ بل من خلال الحب. الحب، قطعاً، من طرف واحد — هو الحلو — والرغبة في حياة أرغد من جانب الطرف الآخر: حميدة. الحلو ينشد مع محبوب عبد

الدايم وأحمد عاكف نعمة البرجوازية الصغيرة «لماذا لم أولد غنيًا؟» لذلك يتحول الزقاق إلى شيء كالقدر؛ «إنه زقاق لا يعدل بين أهله، ولا يجزيهم على قدر حبهم له، وربما ابتسم لمن يتجهمه، وتجهم لمن يبتسم له..» ولدت حميدة مقطوعة النسب، معدمة اليد، ولكنها لم تفقد قط روح الثقة والاطمئنان «كانت بطبعها قوية، لا يخذلها الشعور بالقوة لحظة من حياتها ... فلم تفتأ أسيرة لإحساس عنيف يتلطف على الغلبة والقهر» ومن هذه النقطة بالتحديد، نتبين معالم الطريق القصير في زقاق المدق، الطريق الذي مضت فيه حميدة إلى النهاية. التكوين النفسي المتفرد للشخصية، مضافاً إليه جملة الظروف الموضوعية المحيطة به، هو المفتاح الذي يتسلح به الفنان في التمهيد لمأساة الطريق القصير. إنه يلتقط السمات الخاصة للغاية في كيان حميدة: فتاة فقيرة، جميلة، تميل إلى العنف، تستهويها مشاهدة المعروضات الثمينة في المحال التجارية «فتثير في نفسها الطمّوح المتلهفة على القوة والسيطرة أحلاماً ساحرة. ولذلك تركزت عبادتها للقوة في حب المال على اعتبار أنه المفتاح السحري للعالم، المسخر لجميع قواها المخزونة» ... يجب أن نحتفظ في ذاكرتنا بهذه اللافتة المضاءة عند بداية الطريق القصير كما احتفظت حميدة في ذاكرتها بقصة فتاة مثلها من بنات الصنادقية، أسعفها «الحظ» بزواج ثرى نقلها من حال إلى حال «فماذا يمنع القصة أن تتكرر؟» أليس هو الحظ، القادر على كل شيء؟

الفنان يصور ظروفًا واحدة متشابهة تظل جميع الشخصيات، ولكنه يؤكد على الظروف الخاصة بكل منها، ومن تفاعل الظرف العام مع الظرف الخاص يتولد المصير الفردي للشخصية. فكما كانت الحرب هي الدافع لأن ينطلق حسين كرشة من الزقاق الهادئ المستسلم إلى «الأورنس»، متخيلاً أن الحرب «ستدوم إلى الأبد، كانت الحرب أيضًا هي السبب في أن يتشبث عباس الحلو بصالونه الصغير بعيدًا عن الخطر كما توهم. وكما كانت الحرب هي الدافع لفتيات صغيرات من أهل الدراسة أن يتخذن من الفتيات اليهود قدوة في العمل بالمحال والرتانة بالكلمات الأجنبية وعدم التورع عن تأبط الأذرع والتخبط في الشوارع الغرامية، كانت الحرب بعينها ترسم لحميدة طريقًا آخر ... طريقًا أسهمت في صنعه كافة العناصر المتناقضة في الزقاق: المغامر والمستسلم، المتصوف والشاذ جنسيًا، الدرويش والقواد. التناقض بين حميدة والحلو لا يمنع — مثلاً — من التقائهما، فهو الشاب الوحيد الذي يصلح لها زوجًا ... وهكذا فالتناقضات الفنية لا تغني الانفصام؛ بل التمايز والتفاعل، فالصراع لا يتم إلا بين نقيضين بينهما وحدة.

حميدة فتاة شديدة الواقعية، حبها للسيطرة كان تابعًا لحبها العراك. أما الحلو فكان يحلق مع الأحلام هائمًا في السماء «فهي دون النساء جميعًا أمله المنشود.» والشيخ

درويش — قلب الزقاق وحده — يصيح في وجه الحلو أن يرتدي الطربوش «فمخ الفتى يتبخر ويطير، وهذا أمر معروف في المأساة» وينطق الكلمة بالإنجليزية ويصر على تهجيتها حرفاً حرفاً ... هل هو اختيار عشوائي لهذه الشخصية التي تصادفنا — أول ما تنطق — منذ البداية بكلمة المأساة؟

الطريق القصير في حياة حميدة هو الشارع الرئيسي في مدينة طموحها. وهو شارع جانبي في حياة بقية الشخصيات التي أسهمت في صنعه. المعلم كرشة يراود أحد الغلمان عن نفسه قائلاً: «أجل، ما أكثر المظلومين، ومعنى هذا بالحرف الواحد ما أكثر الظالمين» ثم يستدرج الشاب الصغير من محل عمله إلى المقهى، مقابل الدراهم التي أغراه بها «فلاح الاهتمام والطموح» في وجه الفتى. والشيخ رضوان الحسيني لا يتوانى عن المشاركة في صنع الطريق القصير — يا للتناقض! — بعظاته وإرشاده. فهو يحارب المال ويفلسف المصائب ويقول إن للألم غبطته وللأس لذته. وينهى مريديه عن التمرد. زينة صانع العاهات، يساهم في صنع الطريق القصير، فهو المسيح المقلوب، هو صانع المعجزات وصانع الحياة للآخرين، ولكن بواسطة العاهة لا بالشفاء من العاهة. زينة يعيش في خرابة «السواد مصير كل شيء في هذه الخرابة»، بادل الناس مقتاً بمقت عن طيب خاطر، يتخيلهم في أحلام يقظته حشرات بشرية يأكلها الدود، ومع ذلك كان الشاحذون أحب البشر إلى نفسه، وتمنى كثيراً لو كان الشاحذون أكثرية أهل الأرض. وكان للشيخ درويش حظ موفور في محكمة التفتيش التي ينصبها زينة في خياله للبشر. جاء إليه أحدهم يطلب «عاهة» ليعيش من احتراف الشحادة، فطالعه من زينة عينان دهشتان لمنظره وسأله:

«أنت بغل بلا زيادة ولا نقصان، فلماذا تروم احتراف الشحادة؟

فقال الرجل بصوت منكسر: لم أفلح في عمل أبداً. حاولت أعمالاً كثيرة، حتى الشحادة نفسها، ولكن لم يُقدر لي التوفيق، حظي أسود، وعقلي وسخ، لا أفهم شيئاً ولا أتقن شيئاً. فقال زينة بحقد: كان ينبغي إذن أن تولد غنياً.»

زينة إذن يبدو كشخصية أسطورية، استخدمه الفنان ليكفر عن خطيئة المسيح القديم الذي أعاد للعمى البصر وللعجزة قوتهم، زينة هو مسيح القرن العشرين، جاء ليرد للأصحاء المساكين عاهاتهم حتى يتمكنوا من الحياة «كما يقول توفيق حنا».^٩ وقد

^٩ مجلة «الرسالة الجديدة»، أغسطس، ١٩٥٦م.

يحدث أن يأتي اليوم الذي تنتشر فيه صورته في المعابد والمخادع، وتباع تماثيله في الحوانيت والموالد، وتؤلف الكتب عن أعماله وحياته، ولهذا تدركون تواضع ما نطالب به من صنع تمثال صغير يقام له الآن على رأس زقاق المدق «كما يقول يوسف الشاروني»^{١٠}

زيطه مساهم نشيط في بناء الطريق القصير، فإذا كان الشذوذ الجنسي هو طريق المعلم كرشة والغلمان، وإذا كانت الصلوات والتسابيح والحج هي طريق الشيخ رضوان، فإن صناعة العاهات هي طريق زيطه ومعاونته الدكتور بوشي. وهي الأرباح الطائلة التي جناها السيد سليم من وراء الحرب. ولعل اختيار الفنان لمكان وكالة السيد سليم علوان في الزقاق، ومكانة صاحبها من أهله، كان اختياراً هاماً في تحديد جذور المأساة. فلربما كانت المرة الوحيدة التي صور فيها. نجيب محفوظ درجات البرجوازية الصغيرة الاقتصادية ومراحل تطورها الاجتماعي. فهذا التاجر «ابن التاجر» قد أثرى من الحرب ثراء فاحشاً (والحرب نفسها هي التي خربت أهل الزقاق بدرجات متفاوتة)، ومع ذلك يعيش السيد سليم في الزقاق كواحد من بنيهِ (إشارة إلى وحدة النسيج الاجتماعي للبرجوازية الصغيرة). وهو شديد القلق من أمر الوكالة بعد أن تخرج أولاده من الحقوق والطب وانقطعت الأسباب بينهم وبين بيئة التجار، فراحوا يضمرون نوعاً من الاحتقار للمهن الحرة جميعاً. وهو يعلم حق العلم أن التجارة التي تدر المال بلا حساب قد تبتلعه أيضاً في ساعة نحس واحدة. وهو إلى ذلك يعرف حق المعرفة سيرة تجار كبار ممن ربحوا أموالاً طائلة، وانتهوا إلى الإفلاس والفقر المدقع، أو إلى شر من ذلك؛ كالانتحار والموت كمداً.

أي إن «انعكاسات» الحرب هي مفتاح الطريق القصير في زقاق المدق. الطريق الذي مضت فيه حميدة إلى النهاية؛ بينما كان شارعاً جانبياً في حياة بقية الشخصيات. حقاً، كان زيطه قريباً من أن يكون مسيح القرن العشرين، وكان الشيخ درويش قريباً من أن يكون ضمير العصر، وحقاً كان المعلم كرشة والسيد سليم نموذجين للشذوذ الجنسي والاقتصادي ... ولكن حميدة وحدها هي رائدة الطريق القصير إلى المأساة الشاملة. ربما كان طريق الشيخ رضوان يؤدي إلى الله، وطريق الشيخ درويش يؤدي إلى جوهر الوجود، إلا أن طريق حميدة يؤدي إلى أعماق المأساة، ولا شك في أن مجموعة واحدة من القيم تحكم كافة التناقضات المتصارعة في شريحة البرجوازية الصغيرة، فالسيد سليم علوان

^{١٠} كتاب «العشاق الخمسة»، طبعة الكتاب الذهبي.

«لا يكاد يفقه شيئاً — فيما عدا التجارة — من أمور الدنيا، ولا تكاد تسمو آراؤه أو معتقداته على آراء ومعتقدات عباس الحلو مثلاً، فكان مثله يضرع خاشعاً إلى ضريح الحسين، وكان مثله يبجل الشيخ درويش ويتبرك به.» كذلك كان المعلم كرشة — فيما مضى — وطنياً صميماً، أما الآن فلا يبغي من الانتخابات سوى المال وإشباع الشذوذ ... وهو موقف السيد سليم من السياسة التي لخصها ابنه المحامي قائلاً: «وهل البرلمان في بلادنا إلا كمريض بالقلب تهدده السكتة القلبية في أية لحظة.» فهو رجل يستغرقه العمل نهاراً، والغريزة ليلاً (وقد أصبحت الصينية المشهورة رمزاً لهذه الغريزة). الليل عند السيد سليم يخلو من أي لون من ألوان التسلية فلا شيء غير الزوجة «ولذلك تفتن في مسراته الزوجية تفتناً شذ به عن جادة الاعتدال» مجموعة واحدة من القيم تحكم علاقات الفئات البرجوازية الصغيرة مع بعضها البعض ... لذلك أحب عباس الحلو حميدة، واشتهاها السيد سليم في نفس الوقت، فالرغبة لا ترحم ومزاياها تستهين بفوارق «الطبقات» كما يقول. إن «حيويته الخارقة» قريبة الشبه من شخصية أحمد عبد الحواد. غير أن الفنان، هنا، يستخدم الشخصية كأداة للتعبير لا كنموذج بشري فحسب. أي إن السيد سليم هنا يقوم في الطرف المقابل لعباس الحلو: الفقر أمام الثراء، الشيخوخة أمام الشباب، النهم الجنسي أمام الهيام العاطفي ... كل ذلك يصوغ بداية الطريق القصير في حياة حميدة؛ بل في تاريخ زقاق المدق.

عقدة الكرامة هي المحور الأخلاقي في حياة البرجوازيين الصغار، فالكرامة هي العملة الوحيدة الصالحة لأن تكون تعويضاً للنقص الاجتماعي والاقتصادي. من محجوب عبد الدايم إلى أحمد عاكف إلى عباس الحلو وحسين كرشة إلى حسنين إلى كمال عبد الجواد ... كانت عقدة الكرامة تتخذ لنفسها محوراً هاماً في مأساة كل منهم، وإن اختلفت صورها: حسين كرشة لم يكن يعنيه شذوذ أبيه بقدر ما كان يغيظه «ما يثيره حولهم من فضيحة وجرسه». وعباس الحلو يلتمس الحب «الشعبي» ممزقاً بين الأحاسيس الرومانسية والشهوات الواقعية، و«كرامته» تأبى عليه أن يضع بين هذه وتلك. وحميدة لم تكن تحبه ولم تكن تكرهه، ولعل كونه الفتى الوحيد الذي يصلح لها في الزقاق هو ما جعلها تشفق من قطعه أو صده بحزم وفظاظة. وكانت على الرغم من تجربتها المحدودة في الحياة تشعر بالفارق الكبير بين هذا الفتى الوديع وبين طموحها النهم الذي يضرمه نزوعها الغريزي إلى القوة والجموح والسيطرة والعراك. ولولا إيمانها «بالزواج» كنهاية طبيعية محتومة لما ترددت في نبذه والقسوة عليه «كانت الأخلاق أهون شيء على نفسها

المتمردة، وقد نشأت في جو لا يكاد يتفياً ظلها، أو يتقيد بأغلالها»، ولكن الحلو يبغى المضي في طريق طوله ألف ميل، وهو يود أن يخطو الخطوة الأولى في هذا الطريق الطويل بأن يسافر إلى التل الكبير مستجيباً لمغريات حسين كرشة التي يثرثر بها عن الجيش الإنجليزي، ومدفوعاً بخيالات حميدة وأحلامها في الطريق القصير إلى العز والجاه ... فالصالون الصغير لن يحقق لهما شيئاً من ذلك.

وهذا هو المظهر الأول للتفاعل بين الاستسلام والمغامرة، فقد نجح الحلو أخيراً في أن يهجر الزقاق ونوم صديقه — عم كامل بائع البسبوسة — الشبيه بالموت. وكانت هذه مغامرته الأولى في الحياة، كما كانت الأمل الأول في ظلمة حياة حميدة التي أضاعها «نور الذهب اللامع»، أضاعها الأمل في الطريق القصير إلى «الحياة» بعيداً عن زقاق «العدم». وينطلق وحي الشيخ درويش — في أزمة النزاع بين المعلم كرشة وزوجته — قائلاً: «هذا شيء قديم». ويصر على تهجية الكلمة حرفاً حرفاً، وكأنه يؤكد معاني أول كلمة نطق بها: المأساة. وكأنه صوت الغيب في عالمنا المثقل بالظلمات. حميدة ظلت مشغولة دائماً بالموازنة والاختيار والتفكير، فلم تنجذب قط إلى الدنيا السحرية التي يهيم الحلو في سمواتها، كرامة الحب عندها قريبة الشبه من كرامة الزواج عند محبوب عبد الدايم. كلتاهما «عقدة» يتحتم تجاوزها إلى الدرجة السادسة، (عند الضائع في القاهرة الجديدة)، وإلى الطريق القصير (عند فتاة الزقاق). والزمن هو عقدة العقد في الطريق الطويل الذي اختاره الحلو؛ بينما سفره لا يمثل بالنسبة لحميدة إلا «خيال الطريق القصير» نور الذهب اللامع. لهذا وافقت على قراءة الفاتحة قبيل السفر. ووافقت على القبلية السريعة التي اختطفها فوق السلم «وكانت تجد نحوه في تلك اللحظة ودّاً عميقاً».

لو أغفلنا الزوائد والحواشي والذبول التي أغرق فيها الفنان جزئيات كثيرة من مأساة الزقاق — مثل قصة حسين كرشة مع أسرته، وقصة سنية عفيفي مع الزواج، وقصص زينة فيلسوف الزقاق مع زبائنه الدائمين — لاستطعنا أن نلتقي مع الطرف المقابل لعباس الحلو في الغرام بحميدة: السيد سليم علوان. فنحن الآن نستطيع أن نضيف ثنائية جديدة إلى سلسلة التناقضات بينهما التي لا تنتهي؛ فقد سافر الحلو وغادر الزقاق، وبقي السيد سليم في وكالته يرسل النظر إلى الفتاة الريانة العود، و(عقدة الكرامة) تتأرجح في صدره بين التجاوز المشروع عبر الزواج، والتراجع الحميد عبر مصاهرة «الطبقات الأدنى». وأخيراً توكل على الله — فقد شارك سفر الحلو في هذا التوكل — وتجاوز العقدة بأن همس في أذن أم حميدة بأنه انتوى «الزواج» على سنة الله ورسوله، من فتاة الزقاق الجميلة. وتألقت عينا حميدة وهي تسمع الخبر «هي الثروة التي تحلم بها، هذا هو الجاه

الذي تحلم به»، «حقاً لوح عباس الحلو لطموحها العنيف ببعض الزاد، ولكن الحلو نفسه ليس بالرجل الذي تريد»، «ولكن الحلو لم يقبض على ملاك قلبها على أية حال» ... إن القدر الذي يلقي ظلاله على المأساة المصرية عند نجيب محفوظ، القدر الذي يلتقي مع مأساة الحرية في محنة الإنسان المصري مع الخبز والجنس والمعرفة، هذا القدر يصيب السيد سليم بالذبحة الصدرية ويسقط مشلولاً طريح الفراش! ولم تكن قط أزمة السيد مع جنونه الجنسي، ولم تكن قط أزمة أم حميدة مع لقمة العيش الرغدة، وإنما كانت الأزمة الأولى للفتاة الفقيرة الجميلة مع «الطريق القصير».

الفنان يستخدم «القدر» كمنظم درامي الأحداث: حسين كرشة يشير للحلو بالتل الكبير فيذهب لتسقط آماله في حافظة السيد سليم، ثم يُشل السيد لتسقط هذه الحافظة في جيوب الأطباء — وليس هذا شيئاً هاماً — ولتسقط حميدة بين ذراعي «فرج إبراهيم» وهذا هو الشيء الهام؛ لأنه بداية الأزمة الثانية لحميدة مع الطريق القصير. أو هو المدق الجديد (بداية المشى) إلى الطريق القصير، هو مع البداية الحقيقية لهذا الطريق. من عباس الحلو «ونور الذهب اللامع»، إلى السيد سليم «ونور الوكالة الأكثر لمعاناً»، إلى فرج إبراهيم «واللمعان اللانهائي»، كانت حميدة تخطو في ثبات غريب نحو هدفها الكبير ... وكانت مصر في ذلك الحين تدعم مأساتنا السياسية والاجتماعية بانتخابات مزيفة وتهريج مبتذل (حتى إن بعضاً من النقاد جعل من حميدة رمزاً لمصر كلها). وهمزة الوصل بين مأساة مصر ومأساة حميدة تمثلت في فرج إبراهيم (كما سبق لها أن تمثلت في سالم الإخشيدي في مأساة الضائع بالقاهرة الجديدة). والشيخ درويش يلمح زفة المرشح الجديد فينطق بلا تردد: «الله يخرب بيتك». وكما كان فرج إبراهيم همزة الوصل بين مأساة مصر ومأساة حميدة، فإن السرايق المقام للمرشح الجديد كان القنطرة بين الطريق الطويل والطريق القصير في حياة الفتاة. اعترض المشهد سبيلها وهي تعاني اليأس المرير «وأبت أن تسلم بسوء حظها»، «وقد بعث ظهوره في نفسها ثورة عارمة جارفة استتارت كوامن غرائزها جميعاً». فرج إبراهيم يسوقه الفنان إلى هذا المكان ليمزج بين الفساد السياسي والفساد الاجتماعي — وليس هذا بكل شيء — وهو يسوقه كواحد من خبراء الطريق القصير إلى «الحياة» في تصور حميدة. الطريق القصير — كما لا تدري حميدة — لا يدع الإنسان يعيش حياته الحقيقية؛ بل يحيا خارج جلده (كما كان الضائع والمضطهد كلاهما شخصية مزدوجة أو شخصية ملغاة ... المهم أنهما لم يعيشا حياتهما المفردة الحقيقية). وهذه النقطة من أخطر معالم المأساة المصرية في المرحلة التي صاغها نجيب محفوظ.

فالشخصية تتوهم أنها تحقق وجودها إذا قالت: «طظ» أو «انحنت للعاصفة» أو سارت في «الطريق القصير»، ولكنها تفاجأ بأنها «تمثل» مشهداً هزلياً هو في حقيقته جوهر المأساة؛ لأنها لم تعيش حياتها قط. الطريق القصير إلى «المجد» في حياة حميدة يؤدي إلى الحياة اللاحقيقية منذ اللحظة الأولى، فالقواد يمثل دور العاشق، وعابدة المال تمثل دور العاشقة. فرج إبراهيم يحل التناقض الفني بين عباس الحلو والسيد سليم، فهو يجمع بين نضارة الشباب والجيب المتورم في آن واحد؛ لذلك استولى على حميدة «نزوع طاغ إلى المغامرة» فهفت إليه بقوة فوق إرادتها، ودعاها شعورها المتمرد إلى خوض غمار هذه المعركة «ودخلها شعور غريب بأن هذا اليوم هو أسعد أيام حياتها على الإطلاق» ... وعندما يركز الفنان عينيه على يدي فرج إبراهيم التي توحى بالقوة والجمال يجب أن ننتبه إلى إحدى خصائصه في التعبير التراجيدي، وهي «الرمز» بجزيئات صغيرة إلى كليات كبيرة صانعة للشخصية بشكل عام، وللطريق القصير في زقاق المدق بشكل خاص «وقع بصرها اتفاقاً على يدها فأدركت لأول وهلة الفارق الكبير بين يده الجميلة ويدها الخشنة». وأحبت كلماته، هو الخير، بقلبها، هي المسحورة، كما تلعب أنامل العازف بأوتار الكمان. ومن ثم عرفت أن الزواج والأطفال ومخلفاتهما هي ملامح الطريق الطويل. أما مدرسة الدعارة التي يتشرف فرج إبراهيم بنظارتها والإشراف على تخريج أدوات التسلية لجنود الحلفاء، فهي وحدها الطريق القصير إلى «الحياة» و«المجد». فإذا قال إن القواد هو سمسار السعادة في هذه الدنيا أيقنت هي أنه سمسار الطريق القصير «وخفق قلبها خفقاناً متتابعاً فعضت على شفتيها حتى كادت تدميها. إنها لتعلم ما تبتغي، وبما تهفو إليه نفسها. كان يجرى قبل اليوم في شعورها متقلقلًا بين النور والظلمة، ولكنه شق اليوم غشاوة الغموض وأسفر جلياً لا لبس فيه ولا إبهام؛ لذلك جاءت استجابتها لنداء الطريق القصير استجابة لا واعية لما تختزنه أعماقها «اختارت سبيلها بالفعل وهي لا تدري، ووقع اختيارها عليه وهي بين يدي ذلك الرجل، في بيته! كان لسانها يهدر غضباً وأعماقها ترقص طرباً، كان وجهها يبرد ويعبس وأحلامها تنتفس وتمرح! ... وفوق هذا كله فإنها لم تمقته لحظة واحدة؛ لا بل لم تحتقره قط. وكان — كما لم يزل — حياتها ومجدها وقوتها وسعادتها». وهل من سبيل إلى الإفلات من ربة الماضي إلا بواسطة هذا الرجل؟ لقد أصبحت حياتها في الزقاق ماضياً قبل أن تبدأ! ... والحق أنها بداية النهاية. الفنان يقول بالحرف — في جملة واحدة — لقد «اختارت سبيلها بالفعل»، وهي لا تدري؛ الجبر والاختيار في لحظة واحدة. كما أن ماضيها المعاصر تبدى لها دفعة واحدة.

هذه المزاوجة بين المتناقضات هي — على المستوى الفني — تركيز لموضوعية الزمن، وتحديد مُلح لطبيعة المأساة المصرية الجامعة بين النقاؤض. كانت حميدة تنحدر إلى مصيرها المحتوم — يقول الكاتب — لا يعوقها من وازع إلا ما يعوق المنحدر إلى الهاوية من دقائق الحصار. وإذا كان التناقض يعني التعارض، فإذن هذا لا ينفي أن موضوعية البناء التراجيدي عند نجيب محفوظ تقوم على أساس من التعادل التام والتكافؤ الصارم بين عناصر التجربة، حتى إذا اختل التوازن بين هذه العناصر كانت المأساة. وهذا ما يجعل المنطق الصارم يؤدي — في نهاية السياق — إلى التناقض الحاد. حميدة من أجل المجد أو الحياة كما تتصورها، تنقلت من الحلو إلى السيد سليم إلى فرج إبراهيم ... ولم تكن تدري قطعاً أن هذه «النهاية» لن تكون المجد أو الحياة الحقيقية. لن تعيش حباً حقيقياً، لن تتنفس هواء حقيقياً؛ بل «ستمثل» الحب والعشق، و«ستتاجر» بجسدها الحقيقي مقابل حياة غير حقيقية ... لقد عبرت الطريق القصير في أسلوب منطقي تماماً، فانتهدت إلى نكران إنسانيتها؛ إذ أصبحت سلعة وتاجرة في وقت واحد. أصبحت سلعة بشرية من العبيد، من الرقيق الأبيض، وكانت تتوهم أنها تتخلص من عبودية الزقاق من أجل «الحرية». كانت تتوهم أنها تتمرد على العدم من أجل الحياة، فراحت تسلك سبيلها إلى الطريق القصير في خطوٍ ثابت «وأزاحت عن صدرها الغطاء الوثير، فبدأ فستانها مستخذياً خجلاً فيما يغمره من مخمل وحرير، ما أعرق الهوة التي تفصل ما بينها وبين الماضي». وقد حفظت عن ظهر قلب شعار الطريق القصير كما علمها إياه فرج إبراهيم: وما الدنيا — لو تعلمين — إلا أسماء. لذلك تحولت حميدة إلى «تيتي»، وظل القواد يضخم شعار طريقه القصيرة: الحياة فانية يا تيتي، وأجمل ما فيها كلمة حلوة، وهل دام شيء لإنسان؟ الواحد منا يشتري حق الفازلين ولا يدرى أ يكون لشعره أو لشعر ورثته. ومضت حميدة في الطريق القصير؛ تعلمت الرقص الشرقي والغربي وكلمات الغرام الأجنبية، وارتدت أزهى الثياب وأعلى الحلي وأكلت وشربت أشهى الأطعمة وأعذب الشراب.

الطريق القصير في حياة حميدة شارع رئيسي، ولكنه في حياة بقية شخصيات المدق شارع جانبي. لهذا تحكم تطورات الزقاق مجموعة واحدة من القيم والشعارات. السيد سليم يفرز من الموت فرعاً رهيباً، ويعد معجزة حياته أن «كتب له عمر جديد»، وزيطة يقول: لا فائدة تُرجى من الأحياء، وقليل من الموتى ذو نفع «وألقي زيطة نظرة متحجرة على الجثث المدرجة في أكفانها (وهو يزورها كثيراً برفقة الدكتور بوشي لسرقة الأطقم الذهبية) مطروحة في تتابع وتوازٍ حتى غيابات القبر، ويرمز نظامها إلى تسلسل التاريخ

واطراد الزمن، وينطق صمتها الرهيب بالفناء الأبدي.» وعباس الحلو يعود من التل الكبير — ومعه الشبكة حميدة — ليقول «هذا يوم أغر من الأيام المعدودة في العمر.» ولكن القدر الذي أسهمت في صنعه أيدٍ كثيرة، يقول شيئاً آخر. فقد أصبحت حياة السيد سليم أبشع من الموت منذ سقط مشلولاً بفاعلية القلق المدمر على مصير الوكالة ومصير الرجولة معاً. كذلك ضبط البوليس زيطة والدكتور بوشي أثناء اقتحامهما لأحد المقابر، فقبض عليهما وسيقا إلى السجن. وعاد عباس الحلو ليستمع إلى الخبر المذهل: اختفت حميدة من الزقاق!

الحرب والموت كلاهما يمثل محوراً خطيراً للمأساة، وهمزة وصل تراجيدية بين الزقاق والعالم. ومقهى المعلم كرشة هو «ثقب الحائط» الذي يراقب منه الفنان — بحدس الشيخ درويش — مجرى الأحداث. ألم يكن شيئاً منطقياً أن يحب الحلو حميدة، ثم يغامر بالسفر إلى معسكرات الإنجليز فيحضر الشبكة ويتزوج حبيبته؟ إن هذا التصور المنطقي لسير الأحداث هو التصور المألوف، ولكنَّ ثغرةً ما في هذا التصور تفاجئنا بنتائجها على غير ما نحب، تفاجئنا بالفاجعة. لهذا يؤدي منطقنا الصارم إلى تناقض حاد؛ إذ عندما فتح عباس الحلو ذراعيه ليستقبل الدنيا، ارتسمت خلفه علامات الصليب ... وهذا هو التصور الأعظم للمأساة.

ويترجم الفنان هذا المعنى على لسان الحلو: «أرأيت كيف يحلم إنسان بالسعادة إذ الشقاء يتربق يقظته ساخرًا هازئًا طاوياً مصيره بيديه القاسيتين.» إن التصور البشري لمنطق الأحداث تصور بسيط لا يتناسب مطلقاً مع ما أصبحت عليه الحياة الإنسانية من التشابك والتعقيد ... لذلك تختل عناصر التجربة — القائمة على التعادل التام والتكافؤ الصارم كما هو الحال عند شكسبير — وتحدث الثغرة في منطقنا البسيط المألوف، وتتفجر المأساة. كان الحلو «يعيش على الفطرة لا يدري شيئاً عما وراءها، مخلصاً لقوانين الحياة الأولية، فوجد في الحب جوهر حياته وخلودها، فلما أن فقداه فقد الأسباب التي تصله بالحياة». والحق أن الحلو منذ غادر الزقاق كان قد بدأ حياته الجديدة كمغامرة. أي أنَّ هرب حميدة في ذاته لا يقيم الحجة على مستقبل الحلو في الحياة؛ لأنَّ الطاقة التي واثته على مغادرة الزقاق انطلقت نهائياً من مكنها في اللحظة التي أعطى فيها ظهره للمدق. ولا ريب أن حسين كرشة هو الفتيل الذي أشعل هذه الطاقة، وما زال يشعلها حتى كان الانفجار الأكبر. حسين كرشة من شخصيات الزقاق التي جعلت من الطريق القصير شارعاً جانبياً، لهذا يأسف على الحرب التي انتهت وما كان يظنها تنتهي أبداً، وينطق

بنفس شعارات الطريق القصير «ربحت كثيراً، وضيعت كثيراً، وهذه هي «الحياة» إن أعمارنا زاهية فلماذا تبقى النقود؟» ومن ثم يكون الجواب هو الخمر التي كان يشربها عباس الحلو لأول مرة!

كان اللقاء حاراً بين الحلو وحميدة عند ما كانت التناقضات بينهما في مستوى صراعي منخفض. أما الآن فقد ارتفع مستوى الصراع إلى الذروة؛ رآها «مصادفة» تحف بها معالم الطريق القصير من شعر الرأس إلى أخمص القدم، رآها في ذروة «مجدها» و«حياتها» و«حريتها» ... يكرر هنا الفنان أنها اختارت سبيلها (من بادئ الأمر) بمحض إرادتها، ثم يضيف: «وبعد تجربة وعناء تكشف لها أفقه عن أفراح وضاء وخيبة مريرة». وعند ما رآها الحلو (مصادفة) كانت تقف فوق «قمة الامتحان، تردد عينيها بين اليمين والشمال متحيرة متلهفة» لقد عرفت أخيراً أنها «لكي تتمرغ في التبر ينبغي أن تتمرغ في التراب» ... ويكمل الكاتب: «فلم تبال شيئاً». هذه المزوجة بين الجبر والاختيار، بين السبب والنتيجة، بين المظهر والجوهر ... تتفاعل هذه العناصر جميعها في مركب واحد متفرد هو التكوين الخاص بحميدة ورمزيتها إلى مأساة مصر كلها. وليست المصادفة في هذه المأساة إلا العنصر الدرامي المضاف من جانب الفنان ليمزج هذه العناصر ببعضها، ويلهب التفاعل والصراع بينها جميعاً. حميدة مضت حتى نهاية الطريق «فارتضت» أن تكون داعرة رهن الإشارة لكل عابر، ولكنها فوجئت بأنها «مقيدة» بأغلال العشق لقوادها ... ومن هذا التناقض «نجمت الخيبة المريرة التي منيت بها»، فلم يعد القواد بالرجل الذي عرفته من قبل، وهذه هي الخيبة المريرة ... حتى إذا رآته أو ذكرته انتابها إحساس بالأسر والذل. لقد فقدت حريتها من حيث أرادت التمرد على عبوديتها ... ذلك أنها «اختارت» الطريق القصير الذي «أجبرها» على المضي إلى نهاية محددة. «الحقيقة المفجعة» في حياة حميدة أنها استهانته بكل شيء في سبيل الحياة، ثم اكتشفت أن حياتها سراب، ومع ذلك فالسراب في أعماقها هو الأب الشرعي للسراب في الخارج. تكوينها الذاتي الأصيل يتضمن هذه «الحقيقة المفجعة»؛ لهذا أحست أن بها جرحاً عميقاً «ولكن الجريح يعيش حتى وهو ينزف؛ بل يستطيع أن يتمتع بحياة عريضة فيها الذهب والسرور والسطوة والعراك»؛ ولهذا أيضاً كان اللقاء بينها وبين عباس الحلو مستحيلاً، لقد أفرخ التناقض بينهما صراعاً عميقاً إلى أبعد حد. ولكنها التفتت إليه عندما رآته على بعد ذراع منها لاهتاً ونادت عليه. راح بصره «يعاين المرأة الواقفة حياله بلباسها الجديد وزينتها الغربية، متلمساً عبثاً أن يجد فيها موضعاً للفتاة التي أحبها، فارتدَّ البصر قليلاً وتجرع قلبه غصص

اليأس المرير.» وامتلأ قلبه المقهور شعورًا بتفاهة الحياة وعبثها (لأول مرة في زقاق المدق يخلق نجيب محفوظ نماذج بشرية غير مثقفة تنطق حياتها بعبث الوجود). أما هي فقد استشعر قلبها خوفًا «حيال هذا الأثر من الماضي الذي تتحاماها.» وهي تفلسف المأساة هكذا: هذا قضاء الله الذي لا يُرد، أردتُ شيئًا وأرادت الأقدار سواه، هذه حياتي، النهاية التي لا مهرب منها، لم يعد بوسعي الرجوع، إني لأُقر بعجز حيال حظي ومصيري. وهو «مصير أسود» كما قال عباس. هنا — على حد قوله — «جريمة لا تغتفر»، وهنا تكفير — على حد قولها — «إني أؤدي ثمنها من لحمي ودمي.» ولم يبق سوى «الغفران» الحلقة المفقودة في مأساة حميدة: «لا يصح أن نشقى بلا ثمن. انتهت حميدة، وانتهى عباس.»

إذا كان الفنان يسند إلى زينة وحسين كرشة والمعلم كرشة دورًا ما في فلسفة المأساة، فإنه يسند إلى المتصوفين من أمثال الشيخ رضوان الحسيني دورًا مماثلًا تؤهله له طبيعته كواعظ ومرشد: وما الشر إلا عجز مرضي عن إدراك الخير في بعض جوانبه الخافية، إن المصابين في هذه الدنيا هم أحباب الله، إن الله أعدل وأرحم من أن يأخذ البريء بالمدنّب. وهكذا إلى بقية المحاور الخلقية التي يصوغ منها الإسلام إطارًا نظريًا للمأساة. فالحلو لم يزل يحب الفتاة، وإن كانت أسبابها قد انقطعت إلى الأبد، وأن رغبته في الانتقام من غريمه لا تقاوم. وكان نزوعه هذا إلى الانتقام ظلًا لتعلقه بالمرأة التي يحبها ولا يطيق هجرها. وهذا هو العذاب الذي انتهت إليه حياة عباس منذ وقع بصره على فتاة الزقاق الجميلة. نجيب محفوظ يسير مع منطقنا البسيط في تتبع مسار الشخصية والأحداث، وهو يخفي علينا أشياء كثيرة. يخفي علينا أن غرام الحلو لا يعني أنه المعادل العاطفي لتكوين حميدة، ويخفي علينا أن تجارة فرج إبراهيم في الرقيق الأبيض لا تعني أنها المكافئ العقلي لشخصية حميدة ... فالتعادل التام والتكافؤ الصارم بين عناصر التجربة لا ينطبقان على جوهر الشخصيات وتفصيل الأحداث، والتشابك المعقد الذي يضمها جميعًا. التعادل يتم بين الخطوط العريضة والمظهر العام ... والتناقض بين العام والخاص، بين الكلي والجزئي، يولد أزمات لا نهاية لها. ومأساة الطريق القصير تبدأ من التناقض الجوهرى العميق بين عباس وحميدة من جهة، وبين فرج إبراهيم وعباس من جهة أخرى، وبين فرج وحميدة من جهة ثالثة ... إلى ما لا نهاية من التناقضات الصانعة للمأساة.

وتعود عقدة الكرامة كمحور خلقي في حياة البرجوازية الصغيرة — أكثر الفئات الاجتماعية إحساسًا بالنقص الاجتماعي — فتتبلور عند عباس كإمكانية في حل الأزمة

يتجاوزها عبر القتل! ... وتجسدت نهاية الطريق القصير حين «تصادف» أن يمر عباس وحسين أمام الحانة التي تذهب إليها حميدة (أو تيتي) للترفيه عن جنود الحلفاء المنتصرين. و«تصادف» أن كانت حميدة هناك في جلسة شاذة تشرب الخمر بين الجنود، فما كان من عباس إلا أن هجم عليها بغية قتلها (وهو الذي لم يفكر قط في مصيرها؛ بل كان همه الحالي هو التخلص من غريمه حسب الاتفاق الذي تم بينه وبين حميدة عندما رآها فور عودته من التل الكبير)، ولكن الجنود الإنجليز — وتوقف شجاعة حسين كرشة عن العمل — كانوا أسرع منه بكثير فسقط بينهم ترسم دماؤه كلمات عديدة. كلمات لخصها يوسف الشاروني بقوله: «منذ ست سنوات كان هتلر قد أعلن الحرب على إنجلترا، ثم على روسيا، وبذلك كان مصير الملايين من البشر قد تقرر فيما تسمونه القدر. كان قد تقرر أن يموت هذا غريقاً، وأن تتشكل هذه وتترمل تلك، وأن تصبح حميدة عاهرة. ويموت خطيبها عباس الحلو مقتولاً وهو لما يزل في الثالثة والعشرين. فصراع العصر لم يعد يقتصر على هؤلاء الذين يريدونه ويعلمونه ويشاركون فيه؛ بل هو يمتد إلى الآخرين الذين لا يدلون برأي في المعركة ويحاولون عبثاً أن يتجنبوا لفح الصراع، وهكذا يشارك كلُّ بما يملك أو يستطيع، فشاركتم حميدة بجسدها، وشارك عباس الحلو بمصيره».^{١١}

دماء عباس الحلو رسمت بدقة انعكاسات الحرب والاستعمار، وأعلنت قضية القضايا في تاريخنا المأساوي: الحرية. قُتل عباس الحلو يا أبي — يقول حسين كرشة — قتله الإنجليز! والإنجليز؟ — يسأل المعلم — فيقول الابن: تركناهم والشرطة تحيط بهم، ولكن من ذا يستطيع أن ينال منهم حقاً؟ إذن فهو القدر؟ هو الطريق القصير في حياة حميدة، هو الحرية، في حياة عباس، أو كما يقول يوسف الشاروني^{١٢}: «في هذه اللحظة حصل عباس الحلو على قمة تحرره وزايله فجأة تهيجته وتردده، وأحس أنه يقوم الآن بمغامرة حياته، وهي مغامرة لا يعرف لأول مرة نتائجها ولا يحسب فيها خطواته، ومن قبل كان قد غادر الزقاق على أن يعود، أما الآن فقد كان يغادر الزقاق فقط.» ويعلق الشيخ درويش: أليس لكل شيء نهاية؟! بلى لكل شيء نهاية. ويكرر نطقها بالإنجليزية، ويعيد تهجيتها حرفاً حرفاً.

^{١١} المصدر السابق.

^{١٢} المصدر السابق.

إن موضوعية البناء الروائي للمأساة في زقاق المدق، يتميز عن القاهرة الجديدة وخان الخليي بجملة أشياء، ولكنه يتصل بهما أوثق الاتصال، مهما يؤدىان إليه، وهو يمتص كافة خصائصها التراجيدية ليسلك حلقة ثالثة في حلقات هذه الملحمة الفاجعة. إن الزقاق يضم الكثير من الضائعين والمضطهدين وكافة الذين يفتحون أذرعهم للحياة فترسم خلفهم علامة الصليب. وهو يقوم على أسس راسخة من التضاد والتعادل والتخلخل الذي يؤدي إلى المأساة. غير أن أخطر ما يتسم به الزقاق هو ذلك الجو الأسطوري الذي يشيع بين جوانبه، فيكتسب رمزيته العميقة الدلالة من شخصيات كزيطة والشيخ درويش، ومن أحداث كسفر الحلو وشلل السيد سليم ومجيء فرج إبراهيم مع سراقق الانتخابات. هذا الجو الأسطوري يفوح من جميع جوانبه برائحة المأساة؛ معركة الخبز الطاحنة وأزمة الجنس الرهيبة وضراوة الجهل المطبقة على الجميع. والزقاق هو الرواية الأولى لنجيب محفوظ التي يصوغ فيها مأساة الحرية من الجماهير الشعبية المسحوقة لا من خلال نماذج المثقفين. لذلك كان الطريق القصير بالذات — لا الضائع ولا المضطهد — هو الخامة الأساسية للتراجيديا. ولذلك، أيضًا، كان للحرية والموت معنى عميق شامل في كافة مراحل تطور المأساة. الحرب الخالقة لجيل اللانتماء في أوروبا هي الصانعة للطريق القصير في المأساة المصرية (فهذا الطريق لم يقتصر على فئات البرجوازية الصغيرة؛ بل كان الطريق الوحيد أمام جميع فئات المجتمع المصري أثناء الحرب فيما عدا الطبقة العاملة. واختيار الكاتب للبرجوازية الصغيرة هو تركيز عنيف الجوهر المأساة). زقاق المدق هو التعبير الضخم عن تشابك الأسرة الإنسانية في العالم، وهو التجسيد الحقيقي لقاعدة المأساة المصرية: الجماهير الشعبية، فهي الجسم البشري لمأساة مصر في الحرية.

كتب نجيب محفوظ «زقاق المدق» في الفترة ما بين ١٩٤١م و١٩٤٢م، ومعنى ذلك أنه كان يتابع الحرب بفنه عامًا بعد عام، إذا استثنينا عام البداية ١٩٣٩م؛ فهو لم يكتب فيه شيئاً (إلا تكلمة القاهرة الجديدة) ... ويبدو أنه كان يختزن في أعماقه مرحلة «الإرهاص» للحرب، حتى إذا أقبل عام ١٩٤٢م كان قد اكتشف في تلك المرحلة السابقة «خامة فنية» لإنجاز المهام الفكرية للمأساة المصرية؛ حيث جاءت خاتمة الجانب الاجتماعي منها في «بداية ونهاية» وكأنها إحاطة شاملة لجذور المأساة وثمارها في نفس الوقت، ولهذا كان اختيار العنوان هامًا للغاية حين أومأ الفنان بأن هذه الحلقة الرابعة في ملحمة السقوط والانهيـار هي «بداية» — لأنها تصوغ إرهابات الحرب — و«نهاية» لكونها تصوغ رؤية الفنان لانعكاسات هذه الحرب على تطور المأساة المصرية، وهي

رؤية تقرب من النبوءة العلمية؛ حيث تضمنت تشريحاً دقيقاً للمحاولة الأخيرة في سلسلة محاولات البرجوازية الصغيرة، لتجاوز المأساة. فكما أن الضائع والمضطهد كلاهما يمثل النسيج الأقوى أو التجسيد الجوهري للبرجوازية الصغيرة، وكما أن الطريق القصير كان إحدى المحاولات الكبرى في تاريخ هذه الطبقة لاجتياز أزمتها ... فإن الطريق المسدود في «بداية ونهاية» هو المحاولة الأخيرة اليائسة التي انتهت فيما بعد — كسابقاتها — بالسراب.

كان الفنان حريصاً في الأجزاء السابقة من المأساة على تركيز الزمن تدليلاً على مأساويته من ناحية، وعمق أزمة الحرية من ناحية أخرى. فهو في خلال ما لا يزيد عن سنة واحدة يركز الأحداث التي تؤدي إلى الحرب والموت والانهيال في بؤرة زمنية قصيرة؛ بل ويكتشف سمات العصر في شخصيات أسطورية. واتضح ذلك المنهج في التعبير بشكل خاص في «زقاق المدق»؛ حيث إن التماس أوجه الشبه بينها وبين جو قصة «الأب جوريو» لبلزاك يخفي في ثناياه إغفالاً تاماً لسمات العصر التي كانت تتضمنها شخصيات كزيطة والشيخ درويش، وهي سمات مختلفة تماماً عن سمات القرن التاسع عشر في أوروبا التي استلهمها بلزاك في صياغة شخوص قصصه. وإذا جازت لنا المقارنة فإنها تنحصر في التكنيك الروائي الذي يجسد بعضاً من صفات العصر في الشخصية الإنسانية حتى لتكاد تبدو وكأنها «متشائمة أكثر من اللازم» أو أن «لا علاقة لها بالواقع» وغير ذلك من التعبيرات التي تفيد بأن الشخصية أسطورية التركيب؛ بينما هي في حقيقة الأمر أكثر اقتراباً من الواقع — وإن لم تكن واقعية — لأنها أكثر تمثيلاً له واستقصاء للملامح وشمولاً في النظرة إليه.

نجيب محفوظ في بداية ونهاية بعيد تماماً عن التركيز، هو يستغل النهاية المفتوحة في زقاق المدق — متجاوزاً المفهوم التاريخي للزمن — ويسلك حلقة جديدة من حلقات المأساة تعتمد أساساً على فتح الذراعين وشمول جوهر المأساة — على الصعيد الاجتماعي — من البداية إلى النهاية. فهو يمتص كافة الأبعاد السابقة في الضائع والمضطهد والطريق القصير، ثم يجسدها جميعاً كتمهيد لا فرار منه إلى الطريق المسدود، المحاولة الأخيرة لتجاوز المأساة «اجتماعياً». من هنا سوف نلتقي بنماذج ومشاهد سبق لنا التعرف عليها فيما مضى من حلقات. لا شك أنها سترتدي أسماء جديدة وتقسيمات جديدة إلا أنها، في نفس اللحظة، تتحول إلى أنماط وأقنعة مهما اكتسبت خلال الأحداث من تفرد واستقلال. ولكن هذه النماذج كلها هي «الأرض» الفنية التي يشق عليها الفنان الطريق الجديد،

الطريق الأخير، الطريق المسدود. ولكونها أرض المأساة فإنها تشترك مع بقية الحلقات في التكوين الملحمي «العام» للتراجيديا. ثمة وحدة دينامية بين جميع الحلقات، وثمة تمايز بينها أيضًا. ويتضاءل «مظهر» هذا التمايز كلما اقتربنا من نهاية الملحمة. فإن كل حلقة جديدة منها تجعل من كل ما سبقها «أرضًا». وفي تكوين الأرض تتقارب العناصر المكونة لها تقاربًا شديدًا؛ لأن تماسكها الداخلي هو الذي يتيح الفرصة لتشديد البناء الجديد ... وهكذا.

لن ندهش إذا التقينا في بداية ونهاية بالبرجوازية الصغيرة وكافة القيم التي تحكم مسارها وتضبط حركتها. فسوف نلتقي بالأسرة التي يموت عائلتها (الموظف الصغير) فتنبت الفتى الضائع والابن المضطهد وفتاة الطريق القصير (وإن اختلفت سماتهم عن سمات نظائريهم في الأجزاء السابقة). سوف نلتقي بالموت من اللحظة الأولى إلى اللحظة الأخيرة، والطموح المتوثب عبر الرواية كلها، والأحلام التي يضيء الفجر فتبدو كالسراب، والعذاب الذي لا ينقطع، وسخرية القدر المريرة التي لا تنتهي.

دور الوالدين في أعمال نجيب محفوظ دور هام (في زقاق المدق كان لهما بالغ الأهمية بالنسبة لحميدة بالرغم من يتمها ... الـ يتم نفسه كان تبريرًا رمزًا إلى دور الأب والأم في حياة تلك الشريحة الإنسانية البائسة في المجتمع). لذلك تبدأ مأساة الضائع، محبوب عبد الـ دايم، مع شلل الأب، ومأساة المضطهد — أحمد عاكف — مع فصل الأب من العمل، ومأساة الطريق القصير — حميدة — مع انعدام وجود الوالدين. ومأساة حسن وحسين ونفيسة وحسنين — في بداية ونهاية — مع موت الأب وفقر الأسرة الوراثي ... ألا يشي هذا الدور الهام الذي يسنده نجيب محفوظ إلى الوالدين بشيء آخر غير دورهما الاجتماعي (كسند وحيد في حماية الأسرة البرجوازية الصغيرة في المجتمع المصري)؟ ألا يقومان بدور العقيدة (كجدار سيكولوجي) في حياة الفرد يحميه من الانهيار؟ ألا يرمزان إذن — في العجز والشيخوخة والموت ... إلخ — إلى افتقار الإنسان بشكل عام إلى جدار دائم يحول بينه وبين السقوط؟ إن دور «الأم» في بداية ونهاية — وفي الثلاثية فيما بعد — هو المدخل الطبيعي للإجابة على هذه التساؤلات.

«موت الأب» هو البداية الفنية للمأساة، أما استجابة كل من أفراد الأسرة وكيفية استقبالهم لها، فهي التي تشكل في تشابكها وتعقدها جوهر المأساة. حسنين يرنو إلى جثة أبيه مذهولاً «انتهى، انتهى، أبشع بها من كلمة»، «ما هذا الموت؟» «أيموت الإنسان وهو يأكل ويشرب». حسين كان يبكي ولسانه يتلو بطريقة آلية بعض السور الصغيرة استنزاًلاً

للرحمة. حسن راح يتساءل كيف حدثت الوفاة. نفيسة دفنت وجهها في مسند الكنبه وأخذت تنتفض من البكاء. الأم وحدها كانت صامته «كانت تدرك من هول الكارثة» ما لم يدُر لواحد منهم بخَلَد. إن موقف كل شخصية من الموت بشكل عام، ومن موت الأب في هذه الأسرة بالذات بشكل خاص، كان يحدد في واقع الأمر «التكوين النفسي» المحرك لسلوكها على طول الرواية. حسنين — هذا الحائر المذهول — هو الذي تحرك لشق الطريق المسدود بكلتا يديه. هو الذي «كان يرجو لأبيه جنازة رائعة تليق بمقامه وبمكانته هو التي يجب أن يظهر بها أمام الناس. لم يكن أخواه ليكثرثا كثيرًا لهذا الأمر، أما هو فكان يعد إخفاق الجنازة كارثة كالموت نفسه». كان حريصًا على ألا تقع عينٌ على القبر حفظًا «لكرامة» الأسرة: «لا مقبرة ولا يحزنون، لماذا لم يبنِ والدنا مقبرة تليق بأسرتنا؟» عقدة الكرامة دائمًا — في مأساة البرجوازية الصغيرة — هي إحساس حاد ملتهب بالنقص الاجتماعي، هي تعويض نفسي عن الخوف والجبن أمام الواقع، هي المحور الذي يركز فيه الكاتب مأساة الطريق المسدود في بداية ونهاية. عقدة الكرامة في الحلقات السابقة أمر بالغ الأهمية، ولكنها في بداية ونهاية هي نقطة انطلاق التراجيديا. حسنين يؤكد لذاكرته أن هذا القبر المغمور في العراء سيظل رمزًا لضياعهم المخجل في هذه المدينة الكبيرة. ربما كانت الأم هي النقيض المقابل لحسنين — حسب المنهج التعبيري للفنان الذي يعتمد على التضاد — فهي وحدها التي تعرف أن نهاية زوجها تعني «لا قريب ولا نسيب، ولم يخلف الراحل شيئًا». وبين طرفي التناقض تحتل نفيسة مكانًا تاليًا لحسنين، ويحتل حسين مكانًا تاليًا للأم، ويقف حسن في الوسط ضائعًا متمزقًا كهزمة وصل تراجيدية بين الأحداث. نفيسة تقف خلف حسنين مباشرة بعيدًا عن أن تكون طرفًا في التناقض؛ لأنها تمتلك كافة أسباب التمرد: «فتاة» في الثالثة والعشرين من عمرها بلا مال ولا جمال ولا أب، فمصيرها معلق على الحافة بين الطريق القصير والطريق المسدود. ذلك أن إمكانياتها الخاصة لا تتيح لها ولوج أي من الطريقين بكل ما يتطلبان من مؤهلات. هي تقترب كثيرًا من حسنين الذي يرغب في التغيير السريع لوضع الأسرة (فربما كان الوضع الجديد يتيح لها حلًا جديدًا لأزمته) ومع ذلك فهي، كما يسميها أنور المعداوي، «واجهة عرض مزدوجة»؛ لها مأساتها، وتسهم في صنع مأساة حسنين. مع اقترابها الشديد من حسنين — في جوهره — تكون هي أقرب الجميع إلى الانتهاء به — ومعه — إلى ذروة المأساة! وعلى النقيض من ذلك حسين؛ إنه يقف قريبًا من أمه في الطريق المقابل لحسنين، فهما نقيضان لا سبيل إلى المصالحة بينهما، ومع هذا فهو من خلال هذا التناقض الأصيل،

من خلال شخصية المضطهد (المضحي) من أجل الآخرين يتنازل عن مستقبله من أجل حسنين، أي أنه كان إحدى المحاولات الجادة للحيلولة بين حسنين ونهايته المأساوية، كان أبعد الجميع — باستثناء الأم — عن المشاركة في صنع هذه النهاية. حسن وحده هو الذي كان قريباً للغاية من الجميع وبعيداً عنهم في آن واحد، هو الوحيد الذي شارك في صنع حسنين وفي صنع مأساته أيضاً.

هذا التصور للبناء التراجمي في بداية ونهاية ييسر لنا التقاط الزوايا والمواقف ذات الدلالة. يعيننا مثلاً منطق الأم في استقبال الكارثة «مصيبتنا فادحة، ليس لنا إلا الله، والله لا ينسى عباده». نفيسة قالت: «لا أحد يموت جوعاً». حسن — الذي كان الضحية الأولى لفقر أبيه وتدليله — فهدر المدرسة فور توالي سقوطه وطُرد من أعمال كثيرة وأصبح شريداً، حسن هذا ظل سادراً مستهتراً حتى فاجأه موت الأب، فاستقبل الكارثة بمنطق المعارضة للألم «أنت تقولين إن الله لا ينسى عباده، وأنا عبد من عباده. فلننظر كيف يذكرنا. لماذا أخذ والدنا؟ لماذا يعلن عن حكمته على حساب أمثالنا من الضحايا؟» حسنين اتخذ جانب المعارضة — في مستوى آخر — حين أقبلت المناسبة واقتربت الأم أن ترتق نفيسة من الخياطة، فقال بحدة «لن تكون أختي خياطة، كلا، ولن أكون أختاً لخياطة... إذن فهناك عدة مستويات تدرج خلالها الأزمة، فتنخذ أشكالاً متنوعة للتعبير عن نفسها. فمن لحظة التفكير في الموت كمشكلة ميتافيزيقية، إلى الوقوف أمامه كمحنة اجتماعية، تختلف الشخصيات وتتقارب وتتطاحن وتلتقي، كخيوط تتوازي وتتشابك وتتعدد إلى أن تتبلور القضية التي يعرض لها الفنان بالمناقشة في خطوط واضحة أشد الوضوح مهما التوت أو تعرجت، قصرت أو طالت. عندما يقول حسنين: «الحق أننا نغالي في تحميل الله مسئولية مصائبنا الكثيرة. ألا ترى أن الله إذا كان مسئولاً عن موت والدنا فليس مسئولاً بحال عن قلة المعاش الذي تركه». نضع أيدينا بهذه الكلمات على أحد مستويات التمرد على المأساة.

- حسين بالذات هو الابن الأكبر (كأحمد عاكف) الذي يُكلف تلقائياً بحمل العبء بدلاً من رب الأسرة الميت. وهو الذي يضحي بمستقبله الجامعي (كأحمد عاكف أيضاً) من أجل أخيه الأصغر. حسين يرقب الأزمة بحساسية اجتماعية مرهفة فينظر إلى كافة الأمور نظرة المصير الشامل للمجموع: يستذكر ويجتهد لينجح، يتوظف بالبيكالوريا ولا يتزوج لينفق على الأسرة، يتنازل عن حبه من أجل أخيه الطموح، ثم يعود إلى نفس الحب لنفس السبب. حسين إذن موقف من المأساة أو هو أحد الحلول المطروحة للأزمة ... فماذا كان مصير هذا الحل؟

- لنتتبع حلًّا آخر ممثلًا في حسنين؛ هو شخصية مزدوجة يمثل أمام التلاميذ دور الفتى الثري، وأمام الأسرة دور المنقذ من الهاوية، وأمام المجتمع دور البطل «متاعبنا تتلاحق بحيث لا تدع لنا وقتًا للتفكير في الحزن» ... حسنين بالذات هو الابن الأصغر المدلل، يرغب في دخول الحربية مهما كلفه ذلك من ازدواج الشخصية ومد اليد إلى أكثر الإخوة ضياعًا أو الفتاة الوحيدة الممزقة. حسنين لا يملك حلًّا سوى «ركوب» الطبقات العليا في المجتمع، التسلق على كتفي امرأة أرستقراطية تضمن له أن يتجاوز عقدة الكرامة بشرف! ثورته على المجتمع والسلطة منذ كان يهتف في المظاهرات ضد تصريح هور (ابن الثور) تنتهي إلى طريق مسدود هو التسلق البرجوازي عبر المصاهرة ... فماذا كان مصير هذا الحل؟
- حسن مريض بالفن، بتأوهات الأستاذ علي صبري على وجه التحديد. وحسن لا يتجلى إلا إذا استشعرت أعضاؤه بالتحدي والاستفزاز. لذلك فهو يمزج الفن بالبلطجة بعشق المومسات بإمداد الأسرة شيئًا ما في المواسم. وهو يتصور مجرد بُعده عن البيت غنيمة للأسرة؛ إذ لا يكلفهم شيئًا. ويوافق أن تعمل أخته خياطة، ويهمل لتخرج حسنين وتوظّفه ويمده بما يمتلك لقضاء الشهر الأول من التوظيف، ويفرح لرغبة حسنين في الالتحاق بالحربية ويمده بمصروفات القسط الأول، ويعتقد أن الأسرة بذلك قد أمنت عوادي الزمن في ظل الرابطة المتينة التي تجمعهم في شخصية الأم الحازمة ... فهل كان هذا حلًّا من «الضائع الأبدي»؟ وما مصير هذا الحل؟
- نفيسة توافق بعد جهد يسير على العمل كخياطة — تحت ضغط الأمعاء الخاوية — كما توافق بعد جهد مماثل على الذهاب مع ابن البقال المجاور لمنزلهم إلى الشقة تحت مُغريات الزواج، وهي تقرض حسنين ما يفيض عن حاجتها وحاجة الأسرة من نقود حتى يستطيع أن يبدو في المظهر اللائق به ... فهل أسهمت حقًا في حل الأزمة؟
- والأم، بتدبيرها وحزمها وسياستها الاقتصادية التي لا تلين أمام العواطف، حرمت ابنيها من المصروف اليومي، وهي التي اقترحت أن تعمل ابنتها خياطة، ونزلت إلى الدور الأرضي في شقة رخيصة، وباعت الكثير من أثاث الشقة، وحرصت على استبعاد أية كماليات من الميزانية، حتى «النور» اعتبرته من الكماليات. فهل أسهمت هي الأخرى في حل الأزمة؟

هذا التخطيط لموقف الشخصيات من المحنة الشاملة لمصيرهم جميعاً، موقف الجزء من الكتل. يبقى بعدئذٍ تخطيط مقابل، يضع في اعتباره أن هذه الأزمة العامة انعكست على الأفراد بشكل يختلف من فرد إلى آخر حسب تكوينه الذاتي، ومن ثم كان لكلٍ منهم صفاته الخاصة التي تستمد أصولها من المأساة المشتركة ومن شخصياتهم المفردة معاً. التخطيط المقابل يرسم خطأً بيانياً لدور «الكل» بالنسبة للجزء، موقف المجموع بالنسبة للفرد. ومع ذلك تنقص الخريطة الفنية للمأساة عناصرُ المناخ السياسي والبيئة الاجتماعية والحضارة الفكرية ودور الشرائح الطبقيّة الأخرى. فهذه كلها تحيل التخطيطات النظرية السابقة إلى شبكة معقدة من المصائر والأحداث والقيم التي تتداخل فيما بينها وتتفاعل وتتصارع لتؤدي في النهاية إلى جوهر المأساة.

الموت كمأساة اجتماعية يحدد معنى الزمن والقدر على ضوء الواقع السياسي والاقتصادي في المجتمع. بمعنى آخر تتوارى الأصداء الميتافيزيقية للموت إذا ألحت المشكلة الاجتماعية على شعب ما كالشعب المصري، ويصبح الزمن هو الجسر الممتد عبر طريق طويل من الأحلام إلى القبور المعدة لها. ويصبح القدر هو النظام الصارم الذي يستقل بقوانينه الخاصة عن إرادة الإنسان، فتُسمي هذه الإرادة بلا نصير في العالم، إلا إذا تعرفت على القوانين الضابطة لحركة المجتمع وسيطرت عليها لمصلحتها. (والنماذج التي تلتقي إرادتها مع «معرفة» تلك القوانين وتناضل من أجل السيطرة عليها، نماذج نادرة في البرجوازية الصغيرة. وسوف يرد الحديث عنها في الفصل القادم). التقاء الإرادة الإنسانية مع القوانين الموضوعية التي تصوغ النظام الاجتماعي على نحو معين، فالصراع مع هذه القوانين من أجل تغيير هذا النظام من شكله المأساوي إلى الشكل الأكثر تقدماً هو الطريق إلى الحرية. (ولا يكتشف هذا الطريق سوى المنتمي إلى اليسار الذي لا يشكل النسيج الأساسي في بنيان البرجوازية الصغيرة). وإذن فإن مأساة الضائع والمضطهد والطريق القصير — والطريق المسدود — أولئك الذين يشكلون النسيج الأساسي في شريحة البرجوازية الصغيرة — مأساتهم تنبع من داخلهم، من طبيعة تكوينهم الأيديولوجي والنفسي الذي يعاني ويلات أزمة «المعرفة» — همزة الوصل بين الإرادة والقوانين الاجتماعية — هذه الأزمة التي تبلغ ذروتها في تجاهلها المطلق وحسبان أن الجنس والخبز هما جوهر مأساة الحرية. ولا شك أنهما عنصران أساسيان — فهما يرمزان إلى إشباع احتياجات الإنسان، ولكنهما لا يكتملان إلا بالمعرفة ... لذلك كانت حميدة في زقاق المدق، عبر طريقها القصير، نموذجاً للتمرد المنحرف، كما أن حسنين، في

طريقه المسدود، هو النموذج الثوري المنحرف ... ومهما قيل في حميدة أو حسنين، فسوف يظل لهما شرف المحاولة لتجاوز المأساة. (ولعل مأساة البرجوازية الصغيرة كامنة في طبيعة تكوينها العضوي، فنسيجها الأساسي من الضائعين والمضطهدين وهواة الطريق القصير أو الطريق المسدود. وهؤلاء جميعاً يرغبون في «تجاوز» المأساة، لا في العبور من قلبها كما يفعل المنتمي اليساري).

شعارات البرجوازية الصغيرة المتقاربة تعكس مجموعة القيم التي تتحكم في مسار هذه الطبقة. فعندما تتساءل نفيسة: «لماذا خُلِقنا أسرى أذلاء للغذاء والكساء والمسكن؟» فإنما تردد نغمة قديمة سبق أن سمعناها في القاهرة الجديدة وخان الخليلي وزقاق المدق ... ولكن إذا همس أحد أفراد الأسرة — حسن — لنفسه: «لم أسمع عن إنسان مات جوعاً». فإن الجميع يرددون في أعماقهم صدى هذه الكلمات إلا واحد فقط، إلا حسنين. ذلك أن الفنان كان قد أعد هذه الشخصية لافتتاح الطريق الجديد. أعده من حيث التكوين الذاتي «الطموح، ازدواج الشخصية»، وأعده من حيث التكوين الاجتماعي «ابن المرحوم كامل أفندي علي، الذي ترك معاشاً قدره خمسة جنيهاً شهرياً»، وأعده من حيث التكوين الثوري. سأل أخاه عن صديق والدهم أحمد بك يسري: «خبرني كيف صار ذلك البك غنياً».

— لعله وجد نفسه غنياً.

— يجب أن نكون جميعاً أغنياء.

— وإذا لم يمكن هذا؟

— إذن ننثور.

لقد أعد الفنان مأساة حسنين من داخله ومن خارجه، من صميم تكوينه الذاتي وتكوينه الاجتماعي على السواء. فقد أسهم طموحه وازدواج شخصيته في أن يسلك طريقاً غريباً على الثوري الصحيح، طريقاً يفتقد همزة الوصل بين الإرادة الإنسانية والقوانين الموضوعية للمجتمع، طريقاً يفتقر إلى «المعرفة»، لا إلى الخبز والجنس فحسب، طريقاً لا يوصل إلى الحرية. سلك حسنين طريقاً مسدوداً بفاعلية تكوينه الذاتي المنحرف. كذلك أسهمت الأسرة بفقرها المتوارث في شق هذا الطريق بالأخ الأكبر حسن، الذي فضل أن يشتغل بلطجياً على أن تعوله الأسرة، بنفيسة الأخت الدميمة التي فضلت أن تشتغل خياطة بدلاً من أن تشتغل الأسرة كلها بالتسول. وبفاعلية هذا التكوين الاجتماعي السيئ لم يتردد حسنين في شق طريقه المسدود.

نفيسة — كما يصفها أنور المعداوي — «فتاة لا تستطيع أن تحلم ككل الفتيات بالشاب الذي يمكن أن يطرق بابها يومًا ليتخذها شريكة لحياته. إنها بمعنى آخر محرومة من نعمة الشعور الأنثوي بأنها مطلوبة. وإذا كان الناس عادة يطلبون الجمال أو يطلبون الغنى الذي يعوضهم عن الجمال، فهي ليست جميلة وليست غنية. والفقر والدمامة معناهما الحرمان من الطلب.»^{١٢} وقد وصفت هي مأساتها في جملة واحدة حين قالت: «لا جمال ولا مال ولا أب.» وهي قريبة الشبه من حنين كما قلت؛ فشخصيتها لا تلبث أن تزوج فيصبح الكذب هو الحائط الوهمي بين الكرامة والضعفة. وعندما عرفت طريقها إلى العرائس لتجهيز ثيابهن، كان أنفها يمتلئ برائحة الحرير الجديد فتشعر للمسه وهو ينزلق بين أصابعها بإحساس غريب «فيه اشتها وفيه ألم». من هنا كانت تقيس نفسها بإخوتها الذكور، فتتضح المقارنة بمرارة قاسية: إني ميتة كأبي، هو في باب النصر، وأنا في شبرا. لهذا كان شوقها إلى عاطفة أي شخص آخر يعانق قلبها، شوقًا طاغيًا. لقد طغت مرارة أعماقها على لسانها سخرية لازعة من الناس ومن نفسها، فاشتهرت بالعبث الضاحك، ولكنها لم تحطّ طوال حياتها بقلب يحنو عليها. لذلك كانت تملك الاستعداد الكافي لأن تهوى أي إنسان — أيًا كان — يبدي نحوها ميلًا.

ولم يكن سلمان بن جابر البقال سوى «أي إنسان» أبدى نحوها ميلًا ومس دون أن يدري جرحها الدامي حين أخبرها أنها أجمل فتاة رآها في حياته «وانسأقت إلى تشجيعه بدافع من عواطفها المشبوبة المكبوتة، ويأسها الخافق، والرغبة في الحياة التي لا تموت إلا بالموت. وبات مع الأيام صورة مألوفة؛ بل محبوبة. أنبتت لها في جذب الحياة زهرة مترعة بالأمل.» أما سلمان، هذا الفتى الذي هو أي إنسان «لم تكن عينه العاشقة من العمى بحيث تراها جميلة، ولكن كان من أبيه المستبد في ضيق وحرمان، فرحب بهذه الفرصة التي تتيح له الممكن من الحب. فتى! في مثل حالها من اليأس والدمامة والعجز، وجد فيها، مهما تكن، أنثى تنتسب للجنس المحبوب العزيز المنال» ... هذه المفارقة هي أسلوب الفنان في التعبير عن معنى المأساة. في المستوى الطبقي يستشعر موظفو البرجوازية الصغيرة تعاليًا على أصحاب المهن الحرة (ولنذكر موقف أبناء السيد سليم من وكالة والدهم في زقاق المدق، أي بين أبناء الأسرة الواحدة) لذلك كان سلمان هو مجرد أي إنسان بالنسبة لنفيسة — في أوائل عهدها بالحب — ومع هذا فهو أيضًا كان يرى فيها

^{١٢} راجع «كلمات في الأدب»، المكتبة العصرية، بيروت.

مجرد أنثى! أي أن كليهما ينتسبان إلى نقص ما في التكوين النفسي أو الاجتماعي — ومن هنا يلتقيان على صعيد العجز والرضا بالقليل — ولكنهما في نفس الوقت لا يرى الواحد منهما في الآخر كُفُوًا له من وجهتي نظر مختلفتين؛ هي الجانب الطبقي عند نفيسة، وهي الجانب الجنسي عند سلمان. ومن هنا لا يدوم اللقاء بينهما على صعيد الزواج «كان يبدو لها دائمًا، على دمايته وحقارته، فتى رائعًا لحرارة عاطفته وشدة انكبابه عليها، وكانت لهذا تحبه من أعماقها؛ بل كانت مجنونة به. واعتقدت أنه الحبيب الأول والأخير، ليس لها سواه، ولن يكون لها سواه، فتعلقت به بقوة الأمل، وبقوة اليأس، وأحبهت بأعصابها ولحمها ودمها، ووجدت فيه غرائزها المشبوبة العارمة أداة نجاة تنتشلها من الأعماق. كان أول رجل بعث فيها الثقة، وطمأنها إلى أنها امرأة كبقية النساء» ... ولعل المقارنة الثانية التي يعتمد عليها الفنان، في بلورة أزمة التناقض بين نفيسة وسلمان، أن الثقة والطمأنينة التي بثها في روحها لم يكن هو يمتلك مثلها. فقد كانت مصلحة والده كتاجر أن يصاهر تاجرًا آخر لا يستطيع سلمان أن يرفض ابنته. والمفارقة الثالثة أن تذهب نفيسة. لتجهيز ثياب العروس، وأن يكون حسن مطرب العرس! هذه المفارقات تصوغ مأساة نفيسة «رضيتُ بالهم، ولكن الهم لا يرضى بي.» ونفيسة لا تحب الحياة المليئة بالمخاوف، فزادها الخوف تعلقًا به ... بلا جدوى! فإذا تراكمت هذه التناقضات واشتد صراعها «جاءت لحظة فشعرت بأن باطنها ينقلب رأسًا على عقب، وأنها تغوص في أعماق ما لها قرار»، هي لحظة التحول الشامل، لحظة التغير الكيفي العميق في حياتها من نفيسة الأزمة إلى نفيسة المأساة. فلم تعد فتاة فقيرة دميمة أبوها ميت فحسب؛ بل أضحت امرأة لا تملك أحلام العذارى، امرأة بلا مستقبل «شريف» و«كريم» كما تفهم طبقتها الشرف والكرامة. فهي من حيث أرادت تجاوز «الكرامة» الطبقية وأحبت ابن البقال رغبة في شرف «الزواج» فقدت الكرامة والشرف كليهما في لهيب حرمانها الطويل. كيف أسهمت نفيسة بفقدانها الكرامة والشرف في مأساة حسنين؟ لقد كانت عنصرًا هامًا في التكوين الاجتماعي لحسين، فكيف أسهم هذا العنصر في صياغة الطريق المسدود؟

الكرامة والشرف وبقية القيم الأخلاقية تحرص البرجوازية الصغيرة أكثر من أي فئة اجتماعية أخرى على الانفعال بها في مواجهة بقية الفئات. أكثر أبنائها ضياعًا حين يقول: «إنني أعيش في هذه الدنيا على افتراض أنه لا يوجد بها أخلاق ولا رب ولا بوليس.» فإنه لا يتوانى عن الانفعال بالقيم إذا رأى الأسرة تستنجد به في إحدى مصائبها. والكرامة — بالذات — من دون الأخلاقيات البرجوازية، يجسد الفنان عقدها في الأسرة كلها كمحور لعلاقتها بالفئات الاجتماعية الأخرى. ربما كانت علاقة الند للند قبل وفاة كامل أفندي

علي كما هو الحال بينهم وبين أسرة فريد أفندي، أو هي علاقة من أسفل إلى أعلى كما هو الحال بينهم وبين أسرة أحمد بك يسري ... وهكذا.

عقدة الكرامة شاركت في تأزم نفيسة منذ البداية: «لست إلا خياطة، ليست كرامتي التي تعز عليّ، ولكن كرامتك أنت يا أبى.» ثم عاودها هذا الشعور الثقيل الرهيب بأنها تموت «كيف تقاوم هذا الانحلال والتهدم الساريين في روحها وجسدها؟ ما هي بخيبة الحب، هي خيبة الحياة كلها»، أو كما يقول الكاتب: انحدار يعقبه انحدار ولا تدري أين يقف «لقد انتهت. انتهت بلا أدنى ريب»، «كانت شيئاً وليست الآن شيئاً على الإطلاق. عدمٌ مخيف ويأس قاتل»، «فقدت سلطان الإرادة على جسدها وروحها وعواطفها». عقدة الكرامة شاركت في أزمة نفيسة، وحولتها إلى مأساة، ومأساة نفيسة شاركت في تحويل حسنين إلى الطريق المسدود.

ويلاحظ هنا أن معظم فتيات البرجوازية الصغيرة في ملحمة نجيب محفوظ (إحسان، حميدة، نفيسة) يرغبن في الزواج كحل اقتصادي ونفسي، ولكنهن ينتهين إلى دنيا العاهرات كحل يرضي أمعاءهن (كما في حالة إحسان)، وأنفسهن (كما في حالة حميدة)، وأجسادهن (كما في حالة نفيسة)، عقدة الكرامة حولت نفيسة إلى مومس من حيث أرادت أن تكون زوجة «متواضعة»، نفيسة بعينها كانت جزءاً من عقدة الكرامة في حياة حسنين. الكذب هو عماد الشخصية المزدوجة، والكذب هو حذاء ابن البقال الذي هوى به على رقبة بنت الموظف، ومن ثم بدا لها الأمر «كحلم، أو هذيان مرضى، أو حال لا تمت بصلة إلى عالم الحقيقة»، «والغالب أن الدنيا كذبة كبيرة» ... هذا التمزق بين الواقع والحلم، بين الكبرياء الزائف والضعف الحقيقية هو الذي بعث في نفسها رغبتين متناقضتين تناوبتاها تناوباً متواصلًا: رغبة في التمرد والجموح، ورغبة في الاستزادة من الظلم والتعذيب حتى الموت. إنها تناقضات الشخصية الحية في أدب نجيب محفوظ، وهي تناقضات الشخصية الإنسانية البعيدة عن الجو الأسطوري. بداية ونهاية لا تخضع في بنائها الفني إلى شكل الأسطورة؛ فشخصياتها تقترب في الكثير من الواقع المرئي المباشر، والزمن لا يتركز في بؤرة قصيرة المدى؛ بل يمتد إلى ثلاث سنوات، والأحداث ليست مسوقة بمبررات شاذة؛ بل تتشابه مع منطق الحياة اليومية المألوف. ومع ذلك — كما يريد الفنان أن يقول — تتفجر المأساة. أي أنه يخلق مستويات عدة للتثبت من وجود المأساة في نسيج الحياة، سواء تركزت ألوان هذا النسيج في حزمة أسطورية من الخيوط الإنسانية بشخصياتها وظروفها وأحداثها، وسواء تناثرت هذه الخيوط وتخففت من قيود الرمز وثقل سمات العصر. لهذا كانت بداية ونهاية قوسين كبيرين يضمنان تفاصيل المأساة المصرية — في

مرحلة معينة — بإرهاصاتنا ونتائجها التي حددت معالم الطريق الأخير أمام البرجوازية الصغيرة لتجاوز المأساة. من أجل هذا تستحق الدنيا — تقول نفيسة — أن تكون طعمة للنيران «ولن تكون أحمر من النيران التي تلتهم قلبها»، فهي إذن شخصية رامية إلى داخلها ومشاركتها في مأساة حسنين فقط ... أي إنه لا علاقة لها بمفردها بأي معنى مجرد خارجها. والمعنى المجرد — أي جوهر المأساة — نحصل عليه من اضطراب الأحداث والشخصيات فيما بين البداية والنهاية. وإذا كانت المفارقة هي الأساس التعبيري عند نجيب محفوظ، فإنه يقوم باختيار شخصيتين متناقضتين لإيضاح المعالم الشاملة للقطاع الاجتماعي الواحد. ففي ظل الأب والجمال تعيش بهية في الدور العلوي الذي تقيم نفيسة في أسفله (وهي الفتاة التقليدية عند الكاتب في صياغة التناقض بين الأخ الأكبر والأخ الأصغر إزاء الحب)، وهي الفتاة التي تصوغ التناقضات واللقاءات بين أسرتها وأسرة حسنين. فقد طلب والدها إلى حسنين وحسين — عن طريق أمهما — أن يعطيا درسًا لابنه الصغير مقابل مصروفهما الشهري. وفي هذه الأثناء نشأت العاطفة بين بهية وحسين، فتمت خطبتها له بالرغم من أنه كان ما يزال تلميذًا في الثانوي. وفي هذه الأثناء أيضًا كان فريد أفندي — والد الفتاة — يتكرم بالهدايا الموسمية على أسرة جاره السابق وصهره اللاحق ... مما تسبب في تضخم عقدة الكرامة عند حسنين تضخمًا لم يكن يلاحظ منه سوى جزئيات مظهره. حتى إذا تراكم هذا التضخم بين تلافيف اللاشعور كان الانفجار المأساوي في حياة الأسرة كلها.

إذا كانت نفيسة قد أسهمت في صنع مأساة حسنين من خلال مأساتها الخاصة بشكل عام، وعقدة الكرامة بشكل خاص، فإن حسن كان العنصر الآخر في التكوين الاجتماعي لحسين، الذي شارك في صنع طريقه المسدود. حسن أصبح فتوة أحد الأحياء الشعبية بفضل قواه البدنية، وظل يعيش برفقة إحدى المومسات بدرب طياب حياة تعيسة قوامها الخوف المستمر «ليست أُمي وحدها التي تكابد من حياتها المرة في سبيل العيش». المعارك العضلية والمخدرات وقطع الطرق هي وسائل الضائع الأبدي لكي يحيا مجرد الحياة. حسن — بمأساة ضياعه — كان يزيد بالرغم منه عقدة الكرامة عند حسنين تضخمًا.

نفيسة أحست أن العجلة دارت بها منذ لحظة التحول التاريخية في حياتها، وأن هذه العجلة غير قابلة للتوقف — تمامًا كما هو الحال في شأن حسن — شعاراتها: لن أخسر جديدًا، ليس ثمة ما أخاف عليه، لم يعد ثمة أمل على الإطلاق. «على أن الأمر لم يكن مجرد يأس فحسب، فهناك هذه الرغبة المشبوبة التي تشتعل في دمها ولا حيلة لها فيها. وكلما

استنـامت إلى قبضة اليأس شـكَّنتها في الأعماق كشوكة مستعرة، وأدركت بغريزتها أنها لن تتراجع، سلمت تسليمًا نهائيًا، وانتهى في تلك اللحظة الصراع العنيف المحزن الذي نشب في قلبها منذ أسابيع»، «ما ألد الغزل ولو كذب»، «حال مخزية، ولكنها ترد إليها اعتبارها كأنثى مهيضة الجناح». وتهمس لنفسها حول رغبة عابر سبيل «ليته يدري من أنا، ومن كان أبي». عقدة الكرامة تستمر في صياغة الطريق المنحدر إلى الهاوية بقوة الدفعة الأولى من ناحية، وبقوة اليأس من ناحية أخرى. نفيسة، لهذا، تختزل في تكوينها كافة صور المأساة، هي ضائعة كمحجوب عبد الـدايم (اللامبالاة بالقيم تحت ضغط الإرهاب الاقتصادي)، وهي مضطهدة كأحمد عاكف (الإحساس بالظلم، واستعذاب الألم، وتمني الدمار للعالم)، وهي من زبائن الطريق القصير كحميدة (اختيار الدعارة وسيلة ارتزاق المعدة والجسد). وهي لذلك مزيج من المغامرة والاستسلام، وهي من المقدمات الأساسية للطريق المسدود. نفيسة إذن هي البداية والنهاية، هي القوسان اللذان يضمن أو يلخصان تفاصيل المأساة كخاتمة تراجمية للملحمة على الصعيد الاجتماعي.

المناخ السياسي يشترك مع نفيسة وحسن في حفر الطريق المسدود أمام حسنين. فالقصة تبدأ وما تزال صدى المظاهرات تهتف ليسقط «تصريح هور. ليسقط هور ابن الثور» وما يزال الناس يترحمون على شهداء الآداب والزراعة ودار العلوم «لا بد من التضحية؛ فالدم هو اللغة الوحيدة التي يفهمها الإنجليز»، وفي منتصف الرواية يصيح حسن في وجه حسين «إنني أدرك الآن لماذا تفتح الحكومة المدارس. إنها تفعل كي تبغض لكم اللحوم فتأكلها دون منافس». وإذا استنكرت الأم دماء السياسة والمظاهرات صرخ حسنين: إن الأوطان تحيا بموت الأبطال. ولم يألُ جهدًا في تبرير الاستشهاد بما حدث حينذاك من جمع الشمل في جبهة وطنية شرعت في المفاوضات وانتهت إلى اتفاق أدى بدوره إلى ما يشبه الارتياح. لذلك استطرد حسنين قائلاً: لقد عشت يا أماه نصف قرن في ظل الاحتلال، فلندعُ الله أن يمد لنا في عمرك نصف قرن آخر في كنف الاستقلال.»

والمناخ الاجتماعي لا ينفصل عن المناخ السياسي في المشاركة بنصيب ما في صنع المأساة؛ لذلك يختار الفنان أسرة أحمد بك بسري كنموذج للطبقة الأعلى في اصطدامها مع الطبقة الأدنى (ويبدو أن هذا أسلوبه في التعبير عن الصراع الطبقي كما لاحظنا في القاهرة الجديدة بين محبوب وقريبه الثري وابنته الأرستقراطية). حسين يزور أحمد بك برفقة أخيه ليجتهد له عن عمل (تمامًا كما حدث لمحبوب)، فيصطدم تكوينه الذاتي بتلك الطبقة العالية وجهاً لوجه، فترسم عليه مجموعة من علامات الاستفهام: هل يثير

موت رجل كأحمد بك حزناً في نفوس ورثته؟ لماذا لم يكن أبونا غنياً؟ لماذا لا نثور ونقتل ونسرق؟ ويجيب نفسه بأسى: «أيقنت الآن فحسب، وبعد أن تنسمت عبير الحياة الحقّة في هذه الفيلاً، أنه من الظلم أن نُعد أنفسنا بين الأحياء.»

المناخ السياسي والاجتماعي حركة مستمرة الغليان لا تعرف السكون. تستمد الحركة تخطيط مسارها من طبيعة اللقاء بينها وبين البشر، فالصورة لا تكتمل إلا بالفعل ورد الفعل معاً. كيف استجابت الشخصيات لهذا المناخ؟ وماذا أكسبها من صفات جديدة؟ وكيف تفاعلت مع غيرها؟ حسن — الضائع الأبدي — كان يردد فيما سبق: مثلي لا يضيع في الحياة! أية سخرية من الفنان أن تنطق هذه الشخصية بما يتناقض تماماً مع واقعها. لقد اعترف حسن بعدئذٍ — بينه وبين نفسه — أن الحصول على لقمة العيش أمرٌ من العلقم. ومع هذا لا يتردد في أن يعطي أخاه حسين — فور حصوله على البكالوريا — أساور عشيقته ليقضي شهره الأول في التوظيف بمدينة طنطا. حسن نفسه لا يتردد في أن يعطي حسنين كل ما يملك لتسديد أقساط الكلية الحربية! أما حسين فكان أشبه الأبناء بأخلاق أمه في صبرها، عقلها، وإخلاصها، لنسمعه الآن يقول: «إننا نأكل بعضنا، ينبغي أن نسر بتهريج حسن وعبثه ما دام يجيئنا كل شهر بفخذ خروف. وينبغي أن نسر بأختنا الخياطة ما دامت تعد لنا لقمتنا الجافة (ما أشبه دورها بإحسان في القاهرة الجديدة). وهذا الشاب المتذمر ينبغي أن يسر بانقطاعي عن التعليم ما دام سيتم تعليمه هو. يأكل بعضنا البعض. أي وحشية. أي حياة! لعلّي لا أجد إلا عزاء واحداً وهو أن قوة أكبر منا جميعاً: تطحننا طحناً وتلتهمنا التهاماً، وإننا نصمد ونقاتل.» نفيسة كانت تقول: لا أحد يموت جوعاً. وقد أثبتت صدق هذا القول وهي تبيع جسدها مقابل قروش من ناحية، ولذتها الخاصة من ناحية أخرى، فأصبحت «تمثل بنفسها أفضع تمثيل»، أو كما يقول الفنان: قُضي عليها أن تقضي على نفسها. حسنين قال بسخط: إن من يستسلم للأقدار يشجعها على التماذي في طغيانها. ولا يصل به السخط إلا إلى نهاية الطريق المسدود.

إن جميع هذه التفاعلات بين مختلف الشخصيات والمناخ السياسي والاجتماعي تشكل موقف كلٍّ منها إزاء القدر. أي إن هذا المناخ — بالتحديد — هو القدر عند هذه الشخصيات. وجميعهم بلا استثناء يمزجون المغامرة بالاستسلام على درجات متفاوتة. ويبدو أن اختيار الفنان لشخصية حسين كان عاملاً هاماً في تجسيد مشاعر الأسرة في رابطة قوية هي الأم، فهو أقرب الأبناء إليها من ناحية القلب والفعل. والكاتب يستخدم طبيعته في التضحية ليهمس لنا بأولى نتائج التفاعل بين القدر والأسرة: «يا للعجب! إن مصر تأكل بنيتها بلا رحمة. ومع هذا يقال إننا شعب راضٍ. هذا لعمرى منتهى البؤس.

أجل غاية البؤس أن تكون بائسًا وراضيًا. هو الموت نفسه. لولا الفقر لواصلت تعلُّمي، هل في ذلك شك؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة في بلدنا هذا وراثية. لست حاقداً، ولكني حزين. حزين على نفسي وعلى الملايين. لست فرداً، ولكني أمة مظلومة.» إنه يتجاوز أسوار المضطهد في خان الخليلي إلى مدى أكثر عمقاً ومأساوية، فالاضطهاد لا يستحيل مع تكوينه الخاص إلى عقدة الاستشهاد؛ بل يغمس آلامه في أحزان الآخرين، وينظر إلى الغد بعين المجموع: «كلا، لست حاقداً ولا يائساً أيضاً، وإذا كانت فرصة التعليم العالي قد أفلتت من يدي، فلن تفلت من يد حسنين، وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب، سوف ترد الروح إلى أسرتنا فنذكر أيامنا السود بالفخار» ... حسين — بهذه الكلمات — يقف على الحافة الحادة بين المضطهد والمنتمي، يتجاوز الانعكاس الفردي للمأساة فيصبح الأخ الأصغر منقذاً لا غريماً. ولا يكون ثمة حقد وعبقريّة شهيدة؛ بل تطلّع متفائل إلى المستقبل ومشاركة اختيارية في صنعه. وهي مشاركة تنبع أساساً من تكوينه الذاتي الذي تمور به التضحية بعقدة الكرامة بالوطنية. إنه كفرد من أفراد هذه الأسرة يعاني ويلات عقدة الكرامة؛ فقد ذهب إلى والدته ذات يوم في طنطا، وحين عاد معها إلى المحطة ليقطع لها التذكرة مودعاً «عز عليه أن يراها منزوية في العربة الفقيرة وسط البؤس والبائسين وعاد إلى البيت كثير الهم والفكر»، وإذا سئل: هل سمعت عن شخص واحد بمصر مات جوعاً؟ أجاب: أصل شعبنا اعتاد الجوع. هو — إذا — أحد البائسين الذين يحسون بؤسهم حتى النخاع، ذلك تغمزه عقدة الكرامة في قلبه حين يرى أمه وسط البائسين! هو يستقبل نبأ نجاح أخيه بفرح سرعان ما يتحول إلى حزن كلما تذكر أن دخوله الحربية يحول بينه وبين الزواج، مجرد الزواج «كان في تلك اللحظة عدواً لنفسه وللشعر جميعاً»، «ما قيمة هذا كله؟ الموت أرحم من الأمل»، «سيحزن طويلاً ما دام الشعور لا يخضع للعقل» ... وهكذا يتأرجح حسنين في دوامة لا تهدأ، بين أحاسيس المضطهد ومشاعر المنتمي، لهذا كان دوره فوق هذه الحافة الحادة كصمام الأمن في البناء التراجيدي للمحنة الاجتماعية. ذلك «أن شعوره بالواجب يفوق مشاعره الأخرى». ومن خلال أزمة حسنين سوف نرقب معالم الطريق المسدود في حياة حسنين؛ بل في حياة الأسرة كلها، فهو المحك لتطور عقدة الكرامة عند بقية الشخصيات في موازاة تطور الأحداث.

نتعرف على معالم الطريق المسدود منذ حصول حسنين على البكالوريا ورفضه الالتحاق بأي معهد بالمجان حتى لا يُعيرَ الناس فيما بعد. وتستهويه الكلية الحربية حتى يقال فيما بعد أيضاً إن نفيسة أخت الضابط، وإن أمه هي أم حضرة الضابط.

ويحرص الفنان على كشف طبيعة تكوينه الثوري المنحرف فيلتقط أعماقه من هذه الكلمات: «إني أكره الفقر وسيرته، ولا أحب أن أخفض رأسي بين أناس مرفوعي الرؤوس»، إن كراهيته للفقر تمثل الجانب الثوري، أما أن يكون الدافع لذلك هو الرغبة في أن ترتفع رأسه بين — أي في صف واحد — بقية الرؤوس المرفوعة (أي أبناء الطبقات العليا) فإن ذلك يمثل جانب الانحراف الذي يؤدي به، فيما بعد، إلى نهاية الطريق المسدود. لقد سبق لنا أن تعرفنا على التكوين الاجتماعي لحسين الذي شارك في حفر هذا الطريق — وهو أزمة نفيسة وأزمة حسن — وها هو ذا يطالعنا تكوينه الذاتي (الطموح وازدواج الشخصية) في صراعه الجبار مع القدر، مع القوى الخارجية المستقلة عن إرادته. الصراع الذي يمكن التنبؤ بنهايته التراجيدية، لفقدانه عنصر المعرفة أو الوعي بالقوانين الضابطة لحركة القوى الخارجية.

إن هذا الصراع مقضي عليه بالهزيمة منذ البداية. فالانحراف الجذري في تكوين شخصية حسين يعطي الغلبة في النهاية للطرف الآخر في الصراع؛ ذلك أن ثورته تتوقف عند حدود الإحساس العميق بالبؤس والرغبة العميقة في تغييره، ولكن في حدود «القانون» و«القيم» أي في حدود النظام القائم. ولهذا السبب يسلك في محاولة التغيير أكثر السبل تدعيماً للنظام ورفعاً لرأسه بين بقية الرؤوس المرفوعة فيطلب مصاهرة أحمد بك يسري، ويهجر عطفه نصر الله وابنة فريد أفندي إلى حي مصر الجديدة، ويطلب إلى شقيقته الاستقرار في البيت وترك الخياطة، ويقلقه أشد القلق أن شقة حسن تناصب «القانون» العداء. إنه حريص أيما حرص على القانون السائد والقيم السائدة، على أن يرتفع هو بأسرته إلى مصاف الطبقة التي لها المصلحة الأولى في ذلك القانون وتلك القيم. ثورته إذن تنحرف لتُسمى تطلعاً طبقياً وتسلياً ووصولية ومحاولة ساذجة للصعود إلى أعلى. ثورته عمياء تعاني بقسوة من أزمة الوعي، من مأساة المعرفة (وذروة المأساة أنه تجهلها)، فيعتقد أن محاربة الفقر — في المستوى الفردي — هي تجاوزه إلى أعلى، أما في المستوى الاجتماعي فهو لا يدري شيئاً على الإطلاق، إنها «نقطة» لم تخطر على ذهنه قط ... وهكذا يصور الفنان أدق الشعيرات النفسية الصانعة للكيان الأيديولوجي في شخصية حسين، فالكفاح الفردي الضيق — كما يقول عباس صالح — هو راية الثورة عند هذه الفئة. وأضيف أنها الفئة التي تميزت من البداية بفقدان الاتجاه، وتحولت إلى طريق مسدود.

حسين يدرك تماماً أنه قصد بيت حسن في درب طياب — حيث الشقة التي تناصب القانون العداء — في سبيل الحياة، ويدرك أيضاً أن أخاه يتخذ من البلطجة سبيلاً للحياة «فما أقطع ما تسومنا الحياة من سخف..» هذا هو الإحساس الثوري الخام، ولكنه

إحساس زاهل عما في هذه الحياة من عالم معقد. لقد أتى إلى هذا البيت «المحرم» ليمد يده إلى «مجرم» كما يصف حسن، فينسى كل شيء إلا أن هذا الشقيق يحيا مع عاهرة ويقترح عليه أن يتركها ويتزوج من «الوسط» الجدير به، وهنا تبرز أولى مظاهر التناقض بين الضائع الأبدى والسائر في الطريق المسدود، يجيبه حسن: «إنها أفضل من سيدات كثيرات؛ تحبني وتخلص لي ولا تضن علي بمال». فإذا غمز حسنين أخاه بأن الجيران يدعونه بالروسي ضحك حسن وقال إنه يكسب من عرق أو دم جبينه، و«ثمة أناس يكسبون دون أن يعرق لهم جبين»، وعند ما يفصح حسنين — أخيراً جداً — عن السبب الحقيقي للزيارة المفاجئة (القسط الأول من مصروفات الحربية) يذكر حسن كيف كان يعد فيما مضى الخائب الفاشل وهم يرونه الآن منقذاً لهم من المصائب و«مخلصاً» في الوقت المناسب. ولعلها — كما سبق أن قلت — سخرية مريرة من الفنان؛ حيث يجعل من حسن — بالذات — ضائعاً ومنقذاً في وقت واحد! فإذا طلب حسنين عشرين جنيهاً نطق هذا الضائع: «إن جيشنا كله لا يساوي هذا المبلغ»، محدداً طبيعة المناخ السياسي الذي كنا نعيش فيه (دائماً، يلتقط نجيب محفوظ ما يمس قضية الحرية مساً مباشراً في القالب الفني البعيد نهائياً عن المباشرة أو التقرير). لقاء حسنين بحسن هو بداية الصراع بين التكوين الذاتي الأصيل (الطموح)، والتكوين الثوري (المحافظ) على القوانين والقيم السائدة، والتكوين الاجتماعي التعس والمجسم في حسن. لذلك «بدا يترنح كأنما ضربة هائلة قد هوت على رأسه فأفقدته وعيه، وكلما جد في السير امتلأ شعوره بفداحة الخطب» فقد انحني للواقع السيئ مرتين: الأولى وهو يأخذ من أخيه ما طلب «فإما الحربية وإما الموت»، والثانية وهو يقرر أنه سيعود إليه راضياً — مرة أخرى — ليأخذ الباقي شاكرًا مُمتنًا، «ولو علم أنه زاهب إلى السويس ليسرقها ما وسعه إلا أن يدعو له بالتوفيق».

وإذا كان حسن ونفيسة يمثلان الوجه الاجتماعي في أزمة حسنين، فإن الأزمة العاطفية تؤدي دوراً لا يقل شأنًا عنهما في هذا الصدد. إن الوجه العاطفي لأزمة حسنين ليس إلا قناعاً لمعنى الصراع الطبقي كما تصوره. فهو إذا كان قد أحب بهية وهو بعدُ تلميذ في الثانوي، فإنه الآن وقد جاء إلى أحمد يسري ليتوسط له في دخول الحربية، لا يرى بأساً من الصعود درجة في السلم العاطفي؛ فابنة الرجل تفرش له الأحلام إلى ما لا نهاية «ما أجمل أن أملك هذه الفيلا وأنام فوق هذه الفتاة. ليست شهوة فحسب، ولكنها قوة وعزة. فتاة مجدٍ تتجرد من ثيابها وترقد بين يدي في تسليم مسبلة الجفون وكأن كل عضو من جسدها الساخن يهتف بي قائلاً: سيدي! هذه هي الحياة. إذا ركبته

ركبت طبقةً بأسرها» ... إنه ليس حلمًا؛ بل جوهر مأساة حسنين في طريقه المسدود. لقد أصبحت ثورته هي «مصالحة» الطبقات العليا وتضخم «ازدواج» الشخصية ... فكما كان الكذب شعاره في التمويه على تلاميذ المدرسة كان شعاره مع أحمد يسري وطلبة الكلية الحربية على السواء، كما أصبح المظهر الذي تضيفه البدلة العسكرية هو كل ما يأمله في اكتساب الاحترام وتجاوز عقدة الكرامة (كانت العقدة في الواقع تتضخم في موازاة ازدواج الشخصية). لهذا لم يجرؤ على صحة فتاته إلى السينما أو الطريق العام حتى لا يراها زملاؤه، وبات يخجل منها «وهو لا يدري». أما كريمة أحمد بك يسري فقد تمثلت لعينيهِ رمزًا حيًّا للعالم الرائع الذي يتوق إليه بجنون «لم تكن فتاة بقدر ما كانت طبقة وحياء» ... أيمن محو الماضي من الوجود؟ هذا هو السؤال الذي يطرحه السائر في الطريق المسدود على المجهول، على القدر، وهو يحدث بأن الزمن مرادف القدر فينطق بلسانه الأنبياء: قد تسوي هذه الأمور — حسن ونفيسة وبهية، وعطفة نصر الله — مع الزمن، «ولكن بعد أن تكون قضت عليّ». ويدير الفنان حوارًا بالغ الأهمية عند منعطف الطريق المسدود بين الفتى وأمه؛ يذكر لها حسن وسمعته كضابط وقبر والده المكشوف، ويحس في النهاية أنه «وحيد في معركة الحياة أو الموت» ... إنه حقًا وحيد بين ضياع حسن الأبدي، وضياع نفيسة اللانهائي؛ لم تعد «النقود» هي الدافع الحقيقي وراء الانحدار المخيف واليأس المرعب. إن الرغبة القاسية في الاستسلام تقودها غريزة أدمنت الاشتعال، هي الدافع الأساسي الآن لما هي فيه من ذل الجسد. لم يعد ثمة أمل على الإطلاق. اليأس يسوقها إلى هاوية غير متناهية القرار.

وحان الوقت للفنان أن يستجمع الصراع في بوتقة واحدة؛ لقد تخرج حسنين وأصبح ضابطًا. وإذن فلا بأس من اللقاء الحاسم بين تكوينه الذاتي الأصيل من طموح وتوثب وازدواج شخصية، وبين تكوينه الاجتماعي من ضياع حسن إلى مأساة نفيسة، وبين المناخ السياسي والاجتماعي من أسرة فريد أفندي إلى أحمد بك يسري وكريمة. لقد أصبح ضابطًا فكانت البدلة الزاهية بمثابة السلاح الأول في المعركة، أو هي القنطرة بين الماضي والمستقبل، التي يتجاوز بواسطتها عقدة الكرامة ويحقق «الثورة». فما هو شكل الصراع الذي اختاره الفنان ليصوغ ذروة المأساة أو نهاية الطريق المسدود؟

كان يرى في حسن مشكلة الأسرة رقم واحد، فتوجه إلى البيت «المحرم» تنتال على ذاكرته في كآبة زيارته له منذ عام. وعندما فاجأ أخاه أيقن في نفسه «انتهى حسن» فحاول أن يدخل في الموضوع من الباب الخلفي، من زاوية الوسط «الشرير» فاغتاظ

حسن من هذا الالتواء وسدد إليه الضربة الأولى «ما وجه الغرابة في أن أكون شريراً»، وما لبث أن ناوله الثانية «حسبتك جنت تطلب نقوداً!» ثم عالجـه بالثالثة القاضية «إنك يا حضرة الضابط تريد أن تطمئن على نفسك لا عليّ أنا» ... الضائع الأبدي يملك عيناً حادة لا تخيب، لقد عكرت الحياة نفسه وجسده فتمزقت الأردية والأقنعة الكثيرة التي تعلّم ارتدائها بين صومعات القيم (ويبقى بعد ذلك فرق هائل بين الضائع واللامنتمي الذي يرفض القيم في ظل الحرية، فيكتسب رفضه صفة العلانية) ... غير أن حسنين لا يستسلم أمام هذه الضربات، فهو يعلم أن المسألة ليست لهوّاً وعبثاً «هي حياة أو موت، ولن يستطيع السير في حياته قُدمًا ووراءه هذا البيت» ... العلاقة بينهما تعيد إلى الذاكرة مسرحية برنارد شو «مهنة مسز وارين» مع اختلاف شامل في التفاصيل. فالفقر هو الذي دفع الأم إلى احتراف الدعارة كي تُهيئ لابنتها فرصة دخول الجامعة. ولكن حسنين — محور بداية ونهاية — يتميز عن الفتاة الإنجليزية بذلك الطموح الملتهب الذي لا يهدأ لدفن الماضي. حسن يكشف النقاب نهائياً عن أعماق حسنين في كلمات قصيرة: «لماذا لم توجه إليّ هذه النصيحة من قبل؟ ... منذ عام مثلاً؟ ... كنت قبل عام في حاجة جنونية إلى النقود، فلم تهتمّ بالنصح والإرشاد؛ أما الآن، وقد أصبحت ضابطاً، فلا يهـمك إلا الدفاع عن هذه النجمة اللامعة.» حسنين يستمع إلى الكلمات بوعي غائب. هو يتصور الدائرة التي لا فكاك منها — أمام المجتمع — التي تضمه، هو الضابط، مع أخيه البلطجي بائع المخدرات مرة واحدة. هذا التصور ينسيه كلمات حسن ويدفع به إلى تحديد مفهوم «الشرف» كما يراه: «ليس أحب إلى من أن تبدأ حياة جديدة شريفة.»

فضحك حسن عالياً ثم قال بسخرية: بفضل حياتي غير الشريفة أمكنني أن أدفع عن أسرتنا غائلة الجوع، وأن أزود أخاك حسين بما كان في حاجة إليه كي يباشر عمله الحكومي، وأن أهـيئ لك قسط المصروفات الذي جعلك ضابطاً والحمد لله، ثم ما هي الحياة غير الشريفة؟ ليس ثمة إلا حياة فحسب، وكلنا نسعى للرزق (أليس غريباً أن تكون نفس الكلمات التي صـارح بها حسنين نفسه وهو في طريقه إلى أخيه في الزيارة الأولى؟)

وأخذ حسن — بدوره — يحدد مفهومه للشرف صارخاً في وجه أخيه: «حياة شريفة، حياة شريفة! لا تُعد هذه العبارة على مسمعي فقد أسقمتني، ميكانيكي بقروش معدودات في اليوم، أهذه هي الحياة الشريفة؟! السجن أحبُّ إليّ منها! ولو أنني استمسكت بها طوال حياتي لما حليت كتفك بهذه النجمة. أتحسب أن حياتي وحدها غير الشريفة! ...

يا لك من ضابط واهم ... حياتك أنت أيضًا غير شريفة، فهذه من تلك، ولقد جعلت منك ضابطاً بنقود محرمة، مصدرها تجارة المخدرات وأموال هذه المرأة (مشيراً إلى الصورة)، فأنت مدين ببذلتك لهذه المومس والمخدرات، ومن العدل إذا كنت ترغب حقاً في أن أقلع عن حياتي الملوثة أن تهجر أنت أيضًا حياتك الملوثة، فاخلع البذلة ولنبداً حياة شريفة معاً!»

وهكذا بلغ التناقض ذروته بين حسن وحسنين حول مفهوم الشرف (الذي يستند في حقيقة الأمر على قاعدة واحدة هي الأزمة الاقتصادية والضياع الاجتماعي)، ويلاحظ أن الفنان يركز على ضراوة الصراع بين حسن وحسنين على الرغم من أن نفيسة — الشق الآخر في تكوينه الاجتماعي التعس — كانت تتدهور بسرعة مخيفة، وهو يومئ بذلك إلى أن حسنين كان مرتاحاً إلى «استقرار» نفيسة وتوقفها عن الخياطة، وبالتالي فقد تصور أن أزمته انتهت، فأغلق إحدى عينيه عنها وخصص العين الباقية كلها في توقع «الكارثة» من حسن. والفنان يصور حسنين على هذا النحو (التركيز على حسن وإغفال نفيسة) ليحدد فيما بعد معنى القدر من زاويتي عقدة الكرامة ومفهوم الشرف الذي سبق أن حدده خلال الصراع بين حسن وحسنين، فقد كان هذا الأخير يظن أن شرفه، وشرف الأسرة كلها، معلق بمستقبل حسن. ويبدو أن للكاتب رأياً آخر.

من تناقضات التكوين الذاتي والتكوين الاجتماعي القاصر على حسن، ينتقل بنا الفنان إلى الصراع بين التكوين الذاتي ثانية والإطار العاطفي لمعنى الفوارق الطبقيّة عند حسنين. فقد تبين له أن بهية لم تعد الزوجة الأمل في هذه الدنيا، وقال لنفسه: «فتاة طيبة، ولكنها ليست أهلاً لأن تكون زوجاً ضابط مثلي» وقرر ألا تكون هذه المرأة — أم بهية — حماته، ولا أبوها حماه، ولا الفتاة وزجه «كل أولئك هم عطفه نصر الله بلا زيادة». وانتقل إلى مصر الجديدة يرفع شعار الطريق المسدود: الحرية والمجد! فسخ الخطبة قائلاً: «إن مصري يتقرر بيدي لا بيد أخرى». وهذه هي الحرية. وراح يخطب كريمة أحمد بك يسري، وهذا هو المجد. إن التناقض مع أسرة فريد أفندي هو من صميم تناقضات البرجوازية الصغيرة فيما بينها. لذلك يكون حسين هو الحل النموذجي عند هذه الفئة الاجتماعية لمثل هذه المشكلة، فلا تتحول الأزمة إلى مأساة. كان حسين يحب الفتاة، وهو على استعداد للزواج منها، وأبواها لا يرفضان الطلب، وينتهي الأمر ويستريح ضمير حسنين. أما التناقض مع أسرة أحمد بك يسري فله شأن آخر ... لقد زارهم فور تخرجه ورأى البنت الأرستقراطية فهمس: «ليس ركوب هذه الفتاة بعمل جنسي، ولكنه

غزو كامل وفتح مظفر.» وكانت الأكاذيب تنبعث في نفسه أحياناً بوحى البديهة. وعندما أخذ أهبته للزيارة الخطيرة. أحس أنه يقتحم لحظة رهيبة من حياته (فالأمر لا يتعلق بفتاة يحبها؛ وإنما بطبقة يجتهد في التسلق إليها)، كانت اللحظة رهيبة حقاً تتمدد في خاطره أفطع التأمّلات السوداء حول مجيء البوليس إلى منزله — منذ أيام — بحثاً عن حسن! صَحَّ ما توقعه، وها هي الطامة الكبرى تقع مع أنظار الجيران المتلصصة. ماذا حدث؟ صرخ يومها بلا وعي: انتهينا! أحس برغبة جارفة في أن يقتل نفسه «ما دمت لم أجد من أقتله»، (هذه الحساسية الطاغية تمهيد للأحداث القادمة). كانت نفيسة تبكي بكاء هستيرياً تغالب به خوفاً لا يُغلب، فقد تصورت أنها هي التي يطاردونها لغير ما سبب ظاهر. كان هذا الحادث دافعاً أساسياً لأن يودع عطفة نصر الله إلى غير رجعة، وأن يذهب لتوّه إلى فيلاً «المجد»؛ حيث يأمل أن تنتهي متاعبه في مصر الجديدة — مع كريمة أحمد بك يسري — إلى الأبد. ولم تقرأ عينه القصيرة النظر ما يشير إلى الرفض على وجوه أفراد الأسرة «الراقية»؛ بل سمع النبأ من أحد زملائه المتصلين بهم اتصالاً وثيقاً. وأحس بانهيـار في كرامته ورجولته «كان يشعر دائماً بأن مطرقة ثقيلة من ماضيه معلقة فوق رأسه تهدده في كل حين، وها هي قد أهوت على يافوخه ونثرته هشيماً». قال له الزميل إنهم تحدثوا كثيراً عن «أخ لك» و«أخت تعمل»، ومعنى ذلك أنه، ببساطة، لن يتزوج الطبقة العليا ... هنا وجه الشبه بين الضائع — محبوب عبد الدايم — والسائر في الطريق المسدود. حسنين حيال الفئات العليا من المجتمع. وهنا أيضاً فرق عظيم بين أزمة المنتمي — كمال عبد الجواد — ومأساة الطريق المسدود في الإطار العاطفي، هو الفرق بين التطلع الطبقي العقلي (الرومانسي) والتطلع الطبقي الصّرف. لهذا تشابهت أمنية محبوب مع أمل حسنين «أه لو كان في وسع الإنسان أن يخلق حياته من جديد، فيولد في أسرة جديدة وينشئ ماضياً جديداً» وقد صدع صدره من الأعماق إحساس بالخزي أذابه ذوباناً. وتساءل في نفسه: لماذا يبدو المتشائم الوحيد في هذه الأسرة؟ «أليس الدور الذي يلعبه الشيطان في هذه الدنيا أخطر من أدوار الملائكة مجتمعين؟» ثم سطت على أعماقه نُدْر شر مستطير لا يدري كنهه إلا وحسن يحمل جريحاً في حالة إغماء تام! الفنان ما يزال يركز الأصواء على حسن، وما يزال يغمض إحدى عيني حسنين، فما إن طرق أحد رجال الشرطة باب المنزل حتى كان القدر يقول شيئاً آخر. حقاً هرب حسن من النافذة، ولكن الأمر لم يكن يخصه قط، كان القدر هذه المرة كامناً في أعماق تلك الفتاة الفقيرة الدميمة التي دفعت عجلة انهيارها محاولتها ذات ليلة أن تتجاوز عقدة الكرامة مع ابن بقال ...

فظلت العجلة تدور وتدور، تسحق الفقر مرة والرغبة الدفينة مرات، حتى انتهت بها إلى بيت للدعارة في السكاكيني. ولم تكن هذه المرة من أجل الخبز، وإنما لإشباع تلك الرغبة القاسية المعبدة التي تسومها الهوان في قطرات مريرة من اللذة والألم. كان ضابط القسم يزف النبأ إلى حسنين فأنصت إليه «وهو لا يزال يحملق في وجهه، تمتلئ عيناه بوجهه تارة فلا يرى سواه، ويغيب عنهما أخرى فيسمع الصوت ولا يرى شيئاً، وثالثة لا يرى إلا شفتين تنطبقان وتنفرجان فينثال من بينهما كلام هو الفزع واليأس والغربة، وبين هذا وذاك ترمش عيناه في حركة عصبية فتلتقطان منظرًا غريبًا هنا وهناك، بندقية مثبتة في جدار، أو صفًا من البنادق أو محبرة، وربما امتلأ أنفة برائحة دخان محبوس أو رائحة جلود غريبة، ثم ينحل وعيه وهو يتراجع فجأة إلى ذكرى بعيدة لا صلة لها بالحاضر، فيلوح لذاكرته منظر عطفه نصر الله وهو صبي يلعب حسين البلي ... ضببطت في بيت؟ ... أي بيت؟ إن أحدنا فاقد العقل ولا شك، ولكن من هو؟ ينبغي أن أتحقق من أني عاقل أو لا ...» كان يتوقع الكارثة من حسن، فجاءت من نفيسة؛ بل منهما معًا، من مأساة الخبز ومأساة الجنس، وبينهما تقع مأساته هو، مأساة الثورة العمياء التي تؤدي إلى طريق مسدود، مأساة المعرفة التي دفع ثمنها غاليًا فلم يعرف الطريق الحقيقي المفتوح إلى الثورة، لم يره قط، فحاول التسلُّق على كتفي الطبقة العليا، حاول أن يعقد معها معاهدة صلح، فكان طريقًا مسدودًا بكافة القوانين الموضوعية التي لم يعرف قط طريقه إلى الوعي بها والسيطرة عليها والثورة الحقيقية بواسطتها. مأساة الطريق المسدود الذي سلكه حسنين هي مأساة المعرفة بحق، مأساة تحتضنها من جهة مأساة الخبز ممثلة في حسن، ومأساة الجنس من الجهة الأخرى ممثلة في نفيسة. وهو ما كان يتوقع قدوم الكارثة من ناحية نفيسة؛ لأن طبيعة تكوينه الذاتي من طموح وتوثُّب وازدواج شخصية سدت عليه كافة منافذ المعرفة، فلم يدر مطلقًا أن أزمة نفيسة لم تكن «الخيطة» فحسب؛ بل كان تكوينها الذاتي الأصيل نفسه. قدرها من داخلها، وداخلها أسهمت في صنعه أيدي كثيرة. عندما رآها ملقاة كجثة من العار «ود في تلك اللحظة لو يقتحم تجارب الكُفر والقسوة والموت ... وتساءل في نفسه: ترى أين ينتهي الطريق؟» ونهاية الطريق سبق له أن حددها في تجربة سابقة أقل قسوة، فقد قال بالحرف عندما طرق البوليس بابه ذات يوم يسأل عن حسن: دعوني أقتل نفسي ما دمت لا أجد من أقتله. ويومها لم يقتل نفسه ولم يقتل أحدًا آخر. أما الآن فالوضع مختلف؛ إن الشرف الذي كان يناقش حسن

بشأنه لم يعد مادة للمناقشة؛ بل أضى مضموناً للكارثة. وعقدة الكرامة التي تزود شخصيته في محاولة تجاوزها بلغت من تضخمها حدًا سد في وجهه الطريق تمامًا.

أما نفيسة فلم يكن في رأسها شيء. كانت تعلم أن ما وراءها في الحياة أفظع من الموت. أثقلت الهموم رأسها فانحنى على صدرها «كما ينحني رأس من سدت في وجهه منافذ النجاة تحت جدار منهار». هانت عليها الحياة حقًا، بالفعل لا بالقول، هانت الهوان الذي يجعل من الموت نجاة. لهذا وافقت على الفور أن تموت. لم تفاجأ باقتراح حسنين بأن تختفي نهائيًا من الحياة. ورمقت الموت الذي تنهب الأرض إليه باستسلام كأنه التخدير «هذه هي النهاية الوحيدة ... لا داعي للتفكير ... إني ميتة، إن حسنين في نهاية الطريق المسدود ونفيسة تحت الجدار المنهار يلتقيان على حافة هاوية واحدة. إنه لقاء التكوين الثوري المنحرف بذروة الصراع الجبار مع القدر. كان يسوق نفيسة إلى الموت وكأنه يسوق هوان الفقر وذل الكرامة وشقوة الطموح وتعاसे التطلع إلى أعلى، فما كاد النيل يبتلع صرختها أمام الموت — آخر مظاهر الحياة — حتى كان يفكر في مصيره هو تفكيرًا ينسجم مع نهاية الطريق المسدود: الانتحار! رأى الماضي عملاقًا ضخماً متجسداً فيه هو، فتساءل بيأس، لماذا هذا كله؟ إنه سؤال يومي به الفنان إلى أعماق أبعاد المأساة، لهذا يجيب حسنين بلا وعي تقريباً: «في طبيعتنا خطأ جوهري لا أدريه». وعندما تواجه عيناه جثة أخته على الشاطئ ينطق وجهها الأزرق بالعدم اللانهائي يوجز الفنان مأساة العجز البشري أمام قدره، مأساة الخطيئة والفداء والغفران، كما يوجز مأساة الخبز والجنس والمعرفة كجواهر للمأساة المصرية، مأساة الحرية، فيتمتم حسنين وعيناه عالقتان بلون العدم — وهنا بالتحديد انتحر حسنين لا عند ما ارتفق السور — «قُضي علي، كنا جميعاً فريسة للشقاء فما كان لأحدنا أن يعين الشقاء على أخيه. ماذا فعلت؟ إنه اليأس الذي فعل، ولكنني قصيت عليها بالعقاب الصارم. أي حق اتخذت لنفسي؟! أحق أني الثائر لشرف أسرتنا؟ إني شر الأسرة جميعاً، حقيقة يعرفها الجميع، إذا كانت الدنيا قبيحة فنفسى أقبح ما فيها. ما وجدت في نفسي يوماً إلا تمنيات الدمار لمن حولي فكيف أبحث لنفسي أن أكون قاضياً وأنا على رأس المجرمين! ... لقد قُضي علي». هنا انتحر حسنين، وهنا تحرر حسنين! فلأول مرة يتعرى هكذا أمام نفسه. ولكن بعد أن دفع الثمن من مسيره الذي لا يتعرج إلى نهاية طريق مسدود في وجه ثورته. لأن هذه الثورة منذ البداية كانت عمياء عن الطريق الصحيح للتغيير الاجتماعي. لهذا كان الطريق المسدود هو قدر حسنين كما كان الطريق القصير قدر حميدة ... بمعنى أنه كان مرسومًا بدقة في أعماقه،

التي صارت بتكوينها المنحرف التكوين الاجتماعي السيئ والنظام الشامل الأكثر سوءاً، فكانت البداية هي مأساة النهاية.

انتهى نجيب محفوظ من كتابة «بداية ونهاية» عام ١٩٣٤م، وكان قد بدأها قبل ذلك بعام واحد ... ومعنى ذلك أنه كان يمتلك مسافة موضوعية بينه وبين أحداث الرواية تكفل له رؤية أكثر عمقاً. خاصة وأن الزمن الروائي الذي بنى عليه القصة هو ثلاث سنوات كاملة؛ منذ معاهدة ١٩٣٦م إلى ما قبل الحرب مباشرة. وهي مرحلة لها دلالتها بالنسبة لتاريخ مصر الحديث؛ إذ المتوقع أن تكون مرحلة استراتيجية جديدة في الكفاح ضد الاستعمار، فأقبلت إرهابات الحرب مع رواسب الأزمة الاقتصادية الشاملة للعالم الرأسمالي، وجعلت منها مرحلة مليئة بالمخاوف الوافدة. فإذا اختار الفنان البداية من اتفاقية التحالف الإنجليز، والنهاية من الحافة السابقة على الحرب ... فإن ذلك يعني أن مجموعة القضايا التي تناولها بالتعبير الفني هي قضايا «المجتمع» المصري أحد وجوه المأساة المصرية. فبالرغم من أن ضائع القاهرة الجديدة ومضطهد خان الخليلي والطريق القصير في زقاق المدق، والطريق المسدود في بداية ونهاية ... كلها تعبيرات مختلفة عن الشخصية المصرية إلا أنها في نفس الوقت تعبيرات «اجتماعية»؛ لأنها تجسيد عفوي لمعظم الخصائص المصرية على الصعيد الاجتماعي. فهي تشكل رقعة النسيج الغالبة على تكوين البرجوازية الصغيرة المصرية منذ نشأتها، والبرجوازية الصغيرة في بلادنا تمثل رقعة النسيج الغالبة على كيان المجتمع المصري.

والارتباط الملحمي بين القصص الأربع ينبع من تصور الفنان لطبيعة المأساة؛ فالضائع والمضطهد كلاهما يمثل الخيط السائد على النسيج البشري في تلك الشريحة الاجتماعية ولحظتها التاريخية وبيئتها الحضارية، وكلاهما يدرك أن مأساته هي القفص الحديدي الذي وُضع فيه وشارك بنفسه في هذا الوضع. فهو يخاف أشد الخوف «السقوط إلى حضيض الطبقة العاملة»، ويعلم حق العلم أن عنقه يرهقه الضنى في التطلع إلى أعلى. إنه «معلق» في الهواء على السلم الطبقي للمجتمع. فيه الجانب الثوري لارتباطه — رغمًا عنه — بالكادحين، وفيه الجانب الرجعي لرغبته الأيديولوجية في التسلق إلى المستغلين. وهو بين هؤلاء وأولئك يدرك بصورة تراجمية حادة أنه في أزمة مصيرية بالغة العنف، يحاول أن يتجاوزها عبر الطريق القصير فيهوي في بئر لا قرار لها، ويحاول ثانية عبر الطريق المسدود فيفاجأ بالنهاية الفاجعة. هذه خريطة فنية إذن أجاد الفنان تخطيطها في المستوى الاجتماعي؛ غير أن التخطيط لا يكتمل إلا في مستوى آخر، هو الفرد.

أي أن الأمر يعوزه الانتقال من قضايا المجتمع المصري إلى قضايا الشخصية المصرية، ليحصل في النهاية على مقومات المأساة في مصر من كافة الزوايا. والشخصية المصرية في رواية «السراب» — التي كتبها فيما بين ١٩٤٣ و١٩٤٤م — هي تنمة طبيعية للحلقات السابقة من ملحمة السقوط والانهيـار، لا لكونها تمثل رؤية الفنان للمأساة من خلال الفرد فحسب؛ بل لأن الضائع والمضطهد كلاهما في محاولة تتجاوز المأساة عبر الطريق القصير أو الطريق المسدود؛ فوجئ بأن نهاية أيٍّ من الطريقتين هي السراب. فجاء الفنان والتقط هذا المعنى الكلي وحاول تعمقه من خلال الجزئي-الفرد، حسب منهجه في التعبير الفني الذي يعتمد أساسًا على التناقضات، مهما تكافأت أو تعادلت. بل ربما كان التعادل والتكافؤ الصارم بين التناقضات هو التجسيد الجوهري لمعنى المأساة، الذي ينبثق من كون هذا المنطق الصارم يؤدي في النهاية إلى التناقض الحاد.

والحق أنه إذا كانت زقاق المدق قد رفعت أحداث وشخصيات القاهرة الجديدة وخان الخليلي من المستوى الواقعي المباشر إلى المستوى الرمزي الشامل للإنسانية كلها — فأصبح محجوب رمزًا للضياغ الإنساني في هذا الكون، كما أصبح أحمد عاكف رمزًا لاضطهاد الإنسان عمومًا في هذا العالم — وإذا كانت بداية ونهاية قد أحاطت المأساة كلها بذراعيها انطلاقًا من المستوى المفرط في المحلية والمباشرة، وانطلاقًا من نقطة زمنية سابقة على الحرب ... فإن «السراب» قادمة لتؤكد تلك المعاني الكلية المطلقة التجريد من خلال جزئيات الواقع النسبي. ويبدو أن نجيب محفوظ كان يكتشف دومًا أن إنسان البرجوازية الصغيرة هو النمط الإنساني الصالح لتمثيل مستويات المجتمع البشري متدرجًا من مقهى صغير بزقاق مجهول إلى العالم أجمع. فهو يرى أن مأساة البرجوازية الصغيرة المصرية تؤهلها لأن تمثل مأساة مصر بأكملها، لا لأنها تشكل الغالبية العديدة من السكان؛ بل لأنها بحكم نشأتها وتاريخها وتكوينها قد امتزجت في دماؤها أغلب العناصر المساوية في حياة الشعب المصري. يتدرج نجيب محفوظ من تنصيب البرجوازية الصغيرة ممثلًا للمأساة المصرية إلى محاولة تنصيبها ممثلًا للمأساة البشرية ... ذلك أن الضائع والمضطهد والطريق القصير والطريق المسدود والسراب هي العناصر الأساسية في عالم اليوم (وإذ كانت هذه العناصر قد تركزت في الحياة المصرية. فلأن مأساة الحرية — في الخبز والجنس والمعرفة — كانت قد تركزت في تاريخنا الحضاري الطويل تركيزًا شديدًا).

من هنا ننظر إلى قصة السراب على أنها حلقة النهاية في ملحمة السقوط والانهيـار، تجسد المستوى الفردي الشديد الفردية للمأساة المصرية، وتمثل الجانب الإنساني العام

الشديد العمومية للمأساة البشرية في آن واحد معًا. ولما كانت هذه القصة تعتمد أساسًا على عقدة أوديب فسوف أعتمد بدوري بصورة رئيسية على كتاب «أوديب: الأسطورة والعقدة» — للعالم الأمريكي باتريك ملاهي — في محاولة اكتشاف العناصر الأوديبية في السراب.

كتب الفنان هذه القصة بضمير المتكلم، وكانت المرة الأولى في تاريخه الفني أن يتتبع إحدى الشخصيات من الداخل بهذه العدسة الميكروسكوبية؛ عدسه الذات حين تخلو إلى نفسها في حالة عراء كامل من الأغطية الاجتماعية المرهقة للصدق. نلتقي بـ «كامل رؤية لاذ» إذن في تلك اللحظة الفذة من تاريخ الفرد، نتجول معه في رحلة اكتشاف عميقة الأغوار، ليس معنا دليل سوى هذه الكلمات: كنت أحيًا على حافة عالم الجنون، وهكذا فقدت كل شيء، ووجدت نفسي في خلاء مظلم مخيف. كانت أُمِّي وحياتي شيئًا واحدًا، وقد ختمت حياة أُمِّي في هذه الدنيا، ولكنها لا تزال كامنة في أعماق حياتي، مستمرة باستمرارها، ولم أعرف أن لي أبًا إلا بلسان أُمِّي، وحديثها المفعم مرارة وحزنًا، فنمت كراهيتي له على الأيام. يجب أن نضيف صفة ثانية إلى ضمير المتكلم، هي «الماضي». الماضي يخلق مسافة موضوعية بين الشخصية والحدث. هذا التناقض بين ذاتية التجربة وموضوعية الرؤية هو العمود الفقري للرواية، هو السبب الرئيسي الذي تحول بالطبيعة الفنية للقصة من المونولوج الداخلي إلى الذكريات.

لن ننسى هذه النقطة ونحن نتابع المجرى الداخلي للشخصية الرئيسية، فالماضي والذكريات ليسا أداة تعبيرية فحسب؛ وإنما يشكلان عنصرًا هامًا من عناصر المأساة «إنني شديد الحنين إلى الماضي، وقد بت في هذه الفترة الأخيرة أشد ما أكون حنينًا إليه، ولعل ذلك مني ليس إلا توقًا صريحًا إلى الطفولة. وإنني لأدرك ما في هذا الحنين والتوق من خطورة هي سر دائي الأسيف في الحياة» ... ويحسن بنا أن نتوقف عند هذا الحد لنستمع إلى فرويد وهو يقول: إن الطفل يعبر عن رضاه عندما يكون الأب غائبًا أو مسافرًا، وكثيرًا ما يعبر الصبي عن عواطفه بكلمات ووعد بأنه سوف يتزوج أمه، «فهو يعتبرها ملكًا خاصًا به». وعندما يكون الحب للأُم في هذا الطور المبكر شديدًا، يغار الولد من الأب ويعتبره منافسًا له. إلا أن الأم في هذا الوقت ليست ذات أهمية كبرى من ناحية جنسية للولد، ولكنها ما تزال الشخص الذي يحميه ويرعاه ويوفر الغذاء له، «كذلك فهي مصدر سرور له»، بالإضافة إلى أنه ليس بالإمكان اجتياز جميع الأطوار الطبيعية والتغلب عليها حسب سُنَّة النمو، فقد يبقى — على ما يبدو — جزء من كل حافز جنسي متوقفًا في طور مبكر من أطوار التطور، وهذا التوقف يُدعى التثبيت Fixation.

التوقف عند إحدى مراحل الطفولة هو الإطار العام الشامل لمأساة كامل رؤية ... الطفولة التي قضاها في أحضان أمه على الفراش، وفي الحمام، وفي كل مكان حتى باتت إمكانية مفارقتها لها وهمًا من الأوهام، وأصبح الخوف جوهرًا أصيلًا في نفسه تدور حوله حياته كلها، «إن الخوف كان أعمق في حياتي من هذه الأشياء التي يتمثل لي فيها، لقد استطل ظله الكثيف حتى أظل الماضي والحاضر والمستقبل، واليقظة والنوم، وأسلوب الحياة وفلسفتها، والصحة والمرض، والحب، والكراهية، فلم يترك شيئًا خالصًا». من الطبيعي بعدئذ أن الخوف يتراكم شيئًا فشيئًا ليثمر في النهاية «العجز» ... ويأخذ العجز كافة الصور الفردية والاجتماعية من الانطواء عن صداقات الصبا إلى الانزواء في مظاهر الأنوثة؛ كالصمت والخجل (بل وارتداء الثياب الأنثوية وإطالة الشعر أحيانًا) إلى العجز عن المشاركة في أي عمل إيجابي؛ كالذهاب إلى المدرسة أو الاعتماد على النفس في أعمال صغيرة تافهة، إلى العجز الجنسي في النهاية. والعجز الأكبر هو الإيماءة التي يرمز إليها الفنان من أعماق هذا البناء التراجيدي للسراب. العجز هو الموت، والعالم هو السجن، والوجود هو اللاحرية. هكذا يسأل كامل أمه.

«سنموت جميعًا؟!

فساءها السؤال، وحاولت أن تلهيني عنه، ولكنني وقفت عنده لا أترجـح.
فقالـت: بعد عمر طويل — إن شاء الله.

فرمقتها بإشفاق وسألـتها مرة أخرى: وأنت يا أمـاه؟

فقالـت لي وهي تداري ابتسامة: طبعًا سأـموت يومًا ما.

فوقع قولها من نفسي موقعًا أليمًا وهتفت بها: كلا ... كلا ... لن تموتـي أبدًا..»

بهذه المقدمة التمهيدية ينفذ بنا الفنان — مع كامل رؤية لـاظ — إلى أدغال العالم السراب ... وهو يتخير «التجربة الإنسانية» محورًا فنيًا لاصطدام هذه الشخصية بالعالم الخارجي. أي أن التفاعل والصراع بين كامل والمجتمع يتم من خلال مجموعة هامة من التجارب، تنصهر بواسطتها مكونات أعماقه وتتكشف لنا محتويات رمزيته، ويتبين أخيرًا أن توقفه الداخلي (التثبيـت) عند إحدى مراحل تطوره، وخوفه وعجزه، هي العناصر الرئيسية في بلورة جوهر «الحرية»، ومعنى «الموت» إذا تلازما في كيان أزمة الفرد مع المجتمع من ناحية، ومع الوجود من ناحية أخرى. والفنان يومئ لنا بأن السراب هو النتيجة النهائية لمأساة الحرية والموت معًا، وليست عقدة أوديب إلا الهيكل الرمزي لهذه الخاتمة، أو هذا المصب الذي يجرى إليه الضائع والمضطهد، كما يؤدي إليه الطريق القصير والطريق المسدود على السواء.

قبل أن ندخل إلى قلب العالم السراب مع تجارب كامل رؤية لآظ، ينبغي أن نستعيد كلمات يونج حول الشخصية. فالواقع أن يونج يستخدم كلمة «شخص» للدلالة على الدور الذي يلعبه المرء في الحياة. وهذه الصورة ليست حقيقية؛ لأنها لا تمثل الإنسان كما هو في جوهره. لذلك فهي غير فردية وغير مقتصرة على الشخص بالمعنى الصحيح؛ بل هي بديل عن الفردية، والشخص حسب تعريف يونج هو في الحقيقة شريحة Slice من النفس الجماعية. سوف يعيننا هذا التفسير في التعرف على نوع الازدواجية في شخصية السراب. إن تجربته الأولى مع الحياة كانت مع الطفولة المتوتبة إلى الحرية، فقد انسل من الشقة هاربًا ليلعب مع أترابه الصغار غير مبال بصوت أمه في غمرة فرحته الشديدة وهو يأخذ مكانه في حلقة اللعب. إلى أن نشب خلاف بينه وبين الصبية فانهاهوا عليه ضربًا ثم جاء البواب فنقله إلى أمه يكاد يكون فاقد الوعي. أما هي فقالت له بعنف: «إن الله يغفر كل شيء إلا من يعاند أمه». وأما هو فقد كان يختزن في أعماقه شيئًا آخر فقال: «ألمتني هزيمتي أمامها أضعاف ما ألمني الضرب». وحدثت التجربة الثانية في ظروف مشابهة حين قدم إليهم ذات يوم خالته وأبنائها، فألقى بنفسه في أحضان اللعب بشراهة ونهم، وأخيرًا حان يوم الوداع فقالت له أمه: «عد إلي كما كنت لا تفارقني ولا أفارقك». ومنذ ذلك الوقت راح يقلدها إذا صلت «ولعلها وجدت الفرصة مناسبة فمضت تلقنني مبادئ الدين كما تعرفه. عرفت الدين مبتدئًا بالجنة والنار، فانضافت إلى معجم مخاوفي كلمات جديدة». وأدت هذه الحال لأن يتأخر إلى سن السابعة دون أن يتعلم حرفًا أو يلتحق بمدرسة. وأقبلت اللحظة الحاسمة أو التجربة الثالثة التي اضطر فيها جده لأن يدفعه إلى أبوابها. فوقف ينظر إلى التلاميذ في الفناء «بخوف» وطار خياله إلى البيت فتمثلت له أمه وحيدة وتساءل: ترى هل نسيته؟! ثم قرر أن يكون ذلك اليوم الأول والأخير. ولم يكد يصل إلى البيت حتى انفجر باكيا وهو يتمتم بين ذراعي أمه «لن أبتعد عنك ما حييت». غير أن جده لم يوافق قط على هذا التدليل فعاد به إلى المدرسة ليخطئ مرة أخرى وهو ينادي المدرس قائلاً «يا نينة» بدلاً من أن يناديه «يا أفندي». ومنذ تلك اللحظة كانت حياته المدرسية «شقاء كلها»، حتى إنه لم يعرف صديقًا طوال عمره. ويومًا قرئت عليه في حصة الدين هذه الآية ﴿فَإِذَا جَاءَتِ الصَّاحَةُ * يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ﴾ ... إلخ، فزلزلته هذه الكلمات «وكانت أول نذير لي عن مأساة الحياة». وربما كانت هذه التجارب الثلاث بمثابة التحديد الفني لعلاقة «أوديب» بالعالم، وهي علاقة رمزية إلى حد ما. فيقول رانك: إن فقدان البصر — عند أوديب — يمثل رجوعًا إلى ظلمة رحم الأم.

واختفاؤه النهائي يعبر مرة أخرى عن نفس الرغبة المتجهة نحو العودة إلى داخل الأرض الأم. إن أوديب المصري عند نجيب محفوظ لا يفقد البصر العيني، ولكنه يفقد البصيرة الداخلية فيصاب بالعجز الكلي والشلل التام. إن تجربته الرابعة — وهي الأولى بصورة ما — كانت هروب شقيقته مع رجل تزوجها في مدينة أخرى وأنجب منها طفلة. فهو يسأل: لماذا هربت من أمي إلى رجل غريب؟ ولا يجيبه أحد إجابة شافية، كان يعلم أن أباه — منذ طلق أمه — يعيش مع ابنه الأكبر وابنته الأخرى في دنيا من الذهول، في عالم محكم الغلق بالثراء والخمر ... ولكنه لم يدِر لماذا هربت أخته مع رجل غريب ولم تحضر إليهم عند جده وأمّه، لقد عرف الجواب في تجربة قاسية مريرة لوثت حياته كلها بظلال قدرية صارمة: «جاءني العون من حيث لا أدري، فتطوعت الخادمة لإمطاة اللثام عما حير خيالي وألهبه. كانت تكبرني بأعوام، وكانت دميمة قبيحة. صارحتني مرة بأنها تعلم أمورًا خليقة بأن تُعرف. وانجذبت إليها على قبحها في اهتمام وسرور، وواجهت التجربة بلذة وسذاجة.» ومن الطبيعي أن تضبطهما الأم بعدئذٍ فتطرد الخادمة حقًا من البيت، على أنها لم تنجح مطلقًا في طردها من مكان أكثر خطورة، من كيان كامل وأعماقه. من هذه اللحظة تصبح الخادمة الدميمة بديلًا لا شعوريًا للأم؛ البديل عن الخوف والعجز والطفولة المتوقفة عن النمو. فإذا سمع رجلًا ما تقدم إلى جده ليخطب أمه تصور ما حدث لشقيقته، وما حدث بينه وبين الخادمة، وارتدى في أحضانها وهي ترفض الزوج الجديد «لن أفارقك ما حييت.» ومن ثم كان يومًا تاريخيًا حين اكتشف بنفسه الاستمناء الذاتي «فقضيت وحدتي في لذة جنونية.» إلا أن عشق الدمامة والقذارة ظل سره — أو داءه — الدفين «إذا طالعت وجهًا ناضرًا مشرقًا يقطر نورًا وبهاء ملكني الإعجاب وبردت حيوانيَّتي ... وإذا صادفني وجه دميم ذو صحة وعافية أثارني وتملكني، واتخذته زادًا لأحلام الوحدة وعبثها.» كان الحلم هو البديل الأسطوري للواقع المغتال، كان السراب منذ البداية هو القدر الوحيد. كان يمكث في الفصل غائبًا عما حوله، وخياله يصنع المعجزات، يحارب ويقتل ويقهر، يمتطي متون الجياد ويعتلي الطائرات ويقتحم الحصون ويستأثر بالحسان وينكل بالتلاميذ تنكيلاً مروعاً، ولم تقف أحلامه عند حدود الأرض، فارتفعت إلى ألوية السماء «وكان إيماني قديمًا راسخًا يعمر قلبي وروحي بحُب الله وخوفه معًا. وقد أديت الفرائض في سن مبكرة أخذًا عن أمي ومحاكاة لها. ولما أوجدت لي لذتي الخفية شعورًا بالذنب لم يكن لي به عهد قويّ شعوري الديني، ولفحت إيماني لهفة حارة إلى الله ورحمته فما ختمت صلاتي مرة حتى بسطت يديّ مستغفرًا. بيد أن أشواقِي لم تقف

عند حد، وانقلبت طلعة لمعرفة الله وتمنيت من صميم فؤادي لو كان أتاح لعبيده رؤيته وشهود جلاله الذي يحيط بكل شيء ويوجد في كل مكان. وسألت أُمي يومًا: أين يوجد الله؟

فأجابتنني بدهشة: إنه تعالى في كل مكان.

فرنوت إليها بطرف حائر، وتساءلت في خوف: وفي هذه الحجرة؟

فقالته بلهجة تنم عن الاستنكار: طبعًا استغفره على سؤالك هذا.

واستغفرته من أعماق قلبي، ونظرت فيما حولي بحيرة وخوف، وشقَّ علي النزاع المتواصل فانتهى بي إلى التفكير الجدي في الانتحار ... وجدتنني لأول مرة ألقي على الحياة نظرة عامة شاملة متأثرًا خيط الحياة من البداية إلى النهاية، حتى لم أعد أرى منها إلا البداية والنهاية، متعاميًا عما بين هذا وذاك. ميلاد وموت، هذه هي الحياة! ... وقد فات الميلاد فلم يبقَ إلا الموت. سأموت وينتهي كل شيء كأن لم يكن، ففيم تحمل هذا العناء؟! «هذا النص يدلل بغير عناء على رمزية جميع الأحداث؛ فالتوقف أو «التثبيت» عند الطفولة، فالخوف، فالعجز، فالافتقار بعثية الوجود، تتخذ من مرَّكَب أوديب نقطة انطلاق لها إلى تجسيد العالم-السراب، في شخصية تراجيدية محددة الأبعاد. ويقول رانك: إن المأساة الروائية حين ترمز إلى الأم وعقوبات البطل الأسطوري بسبب إثمه المحزن، تتم في صورة مختلفة للرغبة الأصلية المكبوتة. وفي فن المأساة حيث يتخذ الكائن البشري الحي نفسه كهدف له، تعيش الصفة البدائية المخيفة للرغبة الأصلية المكبوتة كإثم محزن في شكل مخفف، ويستطيع كل فرد بشري متفرج أن يعيد تمثيل هذا الإثم عن طريق العودة إلى اختياره بصورة مستمرة. ويستطرد رانك: لقد نتجت الثقافة المصرية بفاعلية ثلاثة عوامل يمكن إرجاعها إلى المحاولة الأولى لكبت الموقف الإيجابي حيال الأم، الذي يبدو في نظر العالم الآسيوي أنه أدى إلى تقدير جنس سامٍ للأم الأصلية. أما الفكرة المسيحية الخاصة بالإثم التي لا نزال نعيش تحت سيطرتها كما نعيش تحت سيطرة فكرة الخطيئة اليهودية، فهي رد فعل لميول إرادة الإنسان الإيجابية الخلاقة، وإلى رغبته الجريئة في أن يصبح، ليس فقط عالمًا بكل شيء كالإله؛ بل أن يصبح الله نفسه، إن معرفة النفس تؤدي في النهاية إلى وعيها الدائم بذاتها.

نجيب محفوظ يصوغ إذن العالم-السراب في شخصية تراجيدية مزدوجة، إلا أن ازدواجها عنا لا يتفق مع الدلالة الاجتماعية للتعبير. كما أن ازدواجية السراب هي النقيض المقابل لانقسام الشخصية في البطل التراجيدي. فهي خاصة بالفرد من غير أن يرتدي

أفئعة اجتماعية، ولكنها أيضا لا تخص الفرد من الداخل؛ حيث يقتصر الصراع على نقائص النفس البشرية. وإنما يدور الصراع في كامل رؤية بين الفرد والشخصية، بين التفرد والنموذج، بين الذات والحرية ... لذلك كان «انعدام الثقة بالنفس» مظهرًا للغلاف الذي يحوط فردية كامل برعاية الأم وتدليلها وتنميتها لثمار الخوف والعجز في أعماقه، ومساهمتها الفعالة في «تثبيت» إنسانيته عند مرحلة الطفولة. لهذا كان التفكير الجدي في الانتحار والاقتناع بلا جدوى الحياة من نتائج الانشطار المأساوي بين الفرد والشخصية في التكوين الذاتي لكامل رؤية. فصراعه الدائم للتحرر من أغلال أمه لم يكن سوى الصراع الأكبر بين الذات والحرية ... ومن هنا كانت المعرفة أو الوعي بالذات والعالم، هي المحور الدرامي للمأساة؛ بينما كان الجنس والخبز إطارًا رمزيًا للأحداث، أي إن الوضع الأوديسي — كما يدعو رانك العلاقة بين الابن والأب والأم — هو المادة الخام التي صاغها الفنان على نحو جديد متفرد. ولقد حاول كامل أن ينتحر بالفعل، كما أنه التقى بوالده لأول مرة — برفقة جده — في محاولة يائسة لأن يقوم بإعالتة، وذهب إلى المدرسة الثانوية «فداخني إحساس بالحرية لم يداخني من قبل» ... وتوالت عليه التجارب، فلم يظفر من الحياة بصديق كما لم يظفر في حياته بالثقة في النفس، وبالتالي لم ينل ما يتوق إليه من حرية. وانتهت المرحلة الأولى من العمر مع حصوله على البكالوريا. انتهى الفنان من تحديد الجذور التاريخية للمأساة ... ساعده على هذا التتبع التاريخي أنه لم يسلك قط طريقة المونولوج الداخلي على الرغم من استخدامه لضمير المتكلم ... لقد أتاح لنا أن نغوص في أعماق الشخصية في إطارها الموضوعي بالرغم من ذاتية التجربة. ولذلك كانت هناك المسافة الدائمة بين الماضي والحاضر، فارتدت القصة ثوب الذكريات المدعّمة ببناءٍ منطقي يرتب الأحداث وفق العمود الفقري للمأساة ترتيبًا محكمًا. وما تَلَمَّسناه بين الحين والآخر من ثغرات لا منطقية، فإنها لا تخرج عن كونها من منطق الأقدار. وهو العنصر التراجيدي الذي لا يستغني عنه نجيب محفوظ في تبويب الأحداث. فهو ما يزال يعتمد على التناقضات المتصارعة في جزئيات التجربة من جهة، وبين مجموعة التجارب من جهة أخرى. من هنا يروي لنا «السراب» بضمير المتكلم في صياغة ذهنية منطقية بعيدة عن المونولوج الداخلي، فتجتمع لنا على صعيد واحد موضوعية الرؤية وذاتية التجربة. كذلك فهو لا يضع السراب في إطار تاريخي محدد، ومع هذا يتبع منهج التقسيم الزمني للرواية إلى مراحل هي نتاج تقسيم مفصل إلى تجارب ... وهكذا، فإننا نلتقي في تلك المرحلة الأولى بالجذور التاريخية للمأساة، وتظل — هذه الجذور — على طول الرواية جزءًا لا ينفصل

عن لوحة التجربة ككل، فإذا بها جذور وفروع في نفس الوقت، هي المقدمات والنتائج في آن واحد. أي أن بذرة المأساة هي المأساة بعينها.

تبدأ المرحلة الثانية لندخل مباشرة إلى جوهر المأساة، إلى قلب العالم السراب، فإذا كانت الجذور في المرحلة الأولى تقول: إن الخادمة الدميمة هي البديل اللاشعوري للألم، هي البديل عن الخوف والعجز والطفولة المتوقفة عن النمو. وإذا كان الحلم هو البديل الأسطوري للواقع المغتال، فإن السراب — منذ البداية — هو القدر الوحيد. على سلم الترام في طريقه إلى العمل، بعد أن فشل في كلية الحقوق وتوظف بالبكالوريا في إحدى المصالح الحكومية، التقى بعنصر الخلخلة في الوضع الأوديبى. التقى بفتاة لا علاقة لها بفتيات أحلامه، فتاة صيغت على نسق من نقائص الدمامة، وأحس ارتياحاً عميقاً في لقائه بها «ما أحوجني إلى رفيقة لحياتي في مثل كمالها». وبدأ خياله النشيط يصورها له في رداء طويل تحوط بها هالة من الوقار والاحتشام، وتواصلت أيام دون أن يفصح عن رغبته، «وأحرقنتني الرغبة في إثبات وجودي، ولكن شذني عجزى إلى موقعي لا أتعداه». وأقبل على تجربة الحياة الكبرى مزوداً بهذه الباقية التي لا تنفد من التناقضات بين الحلم والواقع، بين الحبيبة والأم، بين صورة الحب وصورة الجنس، بين الجمال والدمامة، وأخيراً بينه وبين هذه كلها. وهي تناقضات تعيش في داخله ضمن دائرة محكمة من القدر الصارم. فهو يمارس عاداته ذات «اللذة الجهنمية» وينام في حضن أمه، ويتوق إلى طيف حبيبته، ويعيش مع أحلام شيطانية لا تهدأ ... في وقت واحد.

الفنان حريص على أن يعطى حلم اليقظة في حياة كامل دوراً هاماً، فاليقظة وأحلامها هي المرأة الوحيدة لازدواجية الشخصية في العالم السراب، وهي الصدى الوحيد للصراع بين الذات والعالم، بين الإنسان والحرية. لهذا كان الزواج في أحلام اليقظة جنة، وكانت الأم في عداد الأموات. ومن هنا يأتي دور الخمر في حياة كل شخصية مزدوجة، وكم بالأولى في العالم السراب.

لقد شرب الكأس حتى الثمالة، وعرف الطريق إلى أوكار الدعارة. وعاد إلى البيت مهيض الجناح «يمضني الشعور بالهزيمة والإخفاق والخيبة. لم أكن أتصور أن يتمخض الحلم المرموق عن هذه البشاعة الفظيعة». ولكنه لم ينس نشوة الخمر فأنس منها رفيقاً طيباً للوحدة والفراغ الرهيب معاً. وهنا تبدأ المرحلة الثانية من المأساة فعلاً، بداية التركيز على الجانب الاقتصادي ونشأة أسرة برجوازية صغيرة ... إذ مات الجد و«لست أعلم شيئاً على الإطلاق عن الكفاح الذي يشقى به الناس في سبيل الحياة». ومن ثم كانت مرارة الخيبة وراء كل أمل جديد وتجربة جديدة. ولا يتورط الفنان في البقاء على سطح التجربة؛

حيث تطفو المشكلات الاقتصادية والاجتماعية، وإنما يظل في باطن التجربة يتحسس الملامح النفسية للتحوّل الاجتماعي. يتذكر كامل أن أباه انتظر على مضض موت أبيه، وكيف ساقه الجزع إلى الشروع في الجريمة التي قضت عليه بالحرمان من ثروة واسعة، والآن هو يعاني نفس المشاعر التي عاناها أبوه قبل ثلاثين عامًا؛ «ولعله لو كان لي بعض قوته لسلكت الطريق الذي سلك.» وداخله سخطٌ شامل على الوجود كله. هكذا كانت الأحلام والخمر هي الزاد الوحيد لحياة جناحها العجز والفقر. فراح يتصور ما ينبغي أن تمضي إليه قصة حبه، وما يجب أن يكون عليه المجتمع من قيم؛ الغريب في الأمر أن المقامرين جميعًا يخسرون ولا أدري من يربح إذن. الظاهر أن الله خلق ثروة محدودة واحدة، لا يتغير مقدارها، ويتغير حظ الناس منها وإلا فلماذا لا يثري الناس جميعًا. لو أحب الناس جميعًا الخمر كما أحبها واستهانوا بالمال، لأمكن حل مشكلة الدنيا بكلمة واحدة، إن قيمة المرء الحقيقية فيما يعمل من شر، كيف أصدق أن إلهاً عظيمًا سبحانه يحرق مخلوقاً مثلي لأنه يشرب الخمر. وقد أسهم الأب بقدر مساوٍ لنصيب الأم في صنع المأساة. لا لأنه لم يوافق أن يعطي ابنه مليمًا كي يتزوج من حبيبته؛ بل لأن قوله: «الزواج شيء سخيّف لم أحتمله أكثر من ليلة واحدة.» كان كإصبع الديناميت الذي فجر في أعماق الشخصية ما كان راقداً فيما يشبه السبات.

يقول رانك إنه لذلك يجب التمييز بين الرغبة الجنسية المحرمة وبين الأفكار التي يكونها الولد عن الأب. فالأولى هي رمز الخلود الفردي الذي يتشبث به المرء كي يتخلص من إكراه الخلود العرقي في الجنس، وفي نفس الوقت يحمي الفرد نفسه من قبول دور الأب الجديد. ويترجم نجيب محفوظ هذه الكلمات في السراب بأن ينطق كامل في وحشية غريبة عليه «موته وحده بيده أن يغير وجه حياتي، أجل لا أمل البتة إلا في موته.» ويبدأ حلم اليقظة دوره، فلا يكون ثمة وجود للأب ولا للأم. أما هو فقد تحول إلى دمية تسير بقوة الدفعة الأولى «وكأنني لست من هذا المجتمع فلا أدري شيئاً عن آماله وآلامه، قاداته وزعمائه، أحزابه وهيئاته، ولكم طوقت أذني أحاديث الموظفين عن الأزمة الاقتصادية وهبوط أسعار القطن وتغيير الدستور فلم أكن أفقه لها معنى، أو أجد لها في نفسي صدًى. لا وطن لي ولا مجتمع، لا لأنني أسبق الوطنية، ولكن لأنني لم أدركها بعد. ولعلي أشعر أحياناً بأنني أحب الناس جميعاً، الناس كشيء معنوي عام، ولكن ما كان أحد من هؤلاء الناس — إذا اتصلت أسبابه بأسبابي — إلا ليثير في نفسي الجفاء والنفور، وحتى إيماني العميق لم يستطع أن يستنقذني من هذه الوحشة المخيفة. فضلاً عن أنه أثقل

ضميري بالقلق والتأنيب، وأوسعني إحساساً حاداً بالخطيئة من جراء العادة المجنونة التي استبدت بي ... لذلك كان إذا جاء يوم الأحلام انطلقت إلى حانتي بسوق الخضر لا ألوي على شيء، وطلبت الدورق الجهنمي الذي لم يعد لي من عزاء سواه.» هكذا ذاق لذة اليأس في سرور هذياني غريب، وهو يخطو في طريق الزواج الخطوة الأولى، فقد تلاشى — مؤقتاً — شبح الأم في كئوس الخمر وأحلام اليقظة وموت الأب، وتصور أنه أزاح — إلى الأبد — أضخم سد اعترض حياته، وخيل إليه أنه تحول إلى عملاق جبار يخزُّ له الموت نفسه صريعاً بضربة واحدة. وأصبح حلمه الوحيد هو «الجزيرة المهجورة» التي تضمه مع حبيبته في لقاء أبدي لا يموت. وهكذا بدأت المرحلة الثالثة من المأساة بتحقيق الأمل والحصول على الزوجة الجميلة الوقور المحتشمة. ولكن ... هل تجاوز أضخم سد اعترض حياته بالفعل؟ هل استطاع أن «يزيح» الأم والخوف والعجز والتوقف عند مرحلة الطفولة؟ بل هل تستطيع الزوجة أن تكون عاملاً حاسماً في التجاوز والتخطي؟ الحق أن الفنان اختار هذه الفتاة الوقور «زوجة» لكامل رؤية؛ لتكون بمثابة الفتيل الذي يوقع نيران المأساة اللاهبة في وجدانه ... فالتثنية السيكلوجي عند مرحلة الطفولة هو بعينه التوقف الجنسي عند عتبات الدمامة. وبالتالي فإن الزوجة الجميلة ليست إلا بديلاً شرعياً للخادمة القديمة من ناحية، كما أنها النقيض العاطفي للأم. وإذن فهي عنصر تراجيدي يسهم في تفجير المأساة فنياً وإنسانياً. في المستوى الفني تصبح هي التجسيد الدرامي لجوهر الأزمة، فهي مرآة العجز التام من جانب الشخصية التي صاغها الفنان في الإطار الأدبي، فكأن العجز الجنسي هو المرادف للشلل الكامل. ومن ثم تكون المرأة الدمية التي التقى بها فيما بعد هي البديل اللاشعوري للخوف والعجز والتثنية، فقد كانت الأنثى الوحيدة التي «لم يعجز» عن القيام بعلاقة جنسية كاملة معها. كانت الدمامة هي مرآة الحرية بحق. وكان الصراع بين الحاجة إلى الزوجة والحاجة إلى العشيقة هو الصراع بين الواقع المشوه والحلم، بين العبودية والحرية المهيضة الجناح، بين العالم البشع والعالم السراب. لقد سبق لفرويد أن فسر عقدة أوديب كنتيجة للنزاع بين «الواقع» كما يمثله والودون والمجتمع وبين شهوات الطفل غير المعقولة. أما فروم فيرى عقدة أوديب تعبيراً عن نزاع بين كفاح الإنسان الشرعي في سبيل الحرية والاستقلال، وبين تلك الأوضاع الاجتماعية التي تعترض تحقيق الذات والاستقلال. لهذا لم تكن مصادفة أن يصوغ الفنان شخصية كامل فاقدةً للوعي السياسي والاجتماعي والوطني في الوقت الذي تنطق فيه إحدى الشخصيات الثانوية: «أرى الآن المصريين جميعاً يعيشون في سجن

كبير.» أي أن مكونات الشخصية الرئيسية في القصة من خوف وعجز وتوقف تام عن النمو ارتفعت بالوضع الأوديبى للأحداث إلى مستوى الرمز الشامل لقضية الحرية بشكل عام، ومأساة المعرفة — أو الوعي — بشكل خاص، وإن حلت هذه المأساة بجناحين من أزمة الخبز وأزمة الجنس. ولعل البناء الفني هو الذي حدد الطبيعة الرمزية للوضع الأوديبى هكذا؛ فقد كانت بذرة المأساة هي التثبيت عند حدود التعلق المفرط بالأم. واللذة اللانهائية في ممارسة العلاقة الجنسية مع أشباح الدمامة والقبح. وعندما نمت الشخصية مع جريان الأحداث لم يحدث النمو في واقع الأمر إلا من الناحية الشكلية، من ناحية المظهر. أي أن كامل — وهو شاب — لم يكن إلا الطفل المدلل الذي عرفناه في بداية القصة. ومن ثم كان طبيعياً أن يعجز عن اللقاء الجنسي مع زوجته الجميلة التي تنطبق مواصفاتها في الحقيقة على الأم. كما كان طبيعياً للغاية أن ينجح هذا اللقاء مع المرأة الدميمة التي تنطبق مواصفاتها على الخادمة. وعندئذ تقوم الزوجة-الأم بدور «الدمار» في حياة الشخصية، وترتدي العشيقة-الخادمة ثياب «المنقذ» من الدمار، غير أنه عندما رُد إليه البصر «رأى سعادته سراباً»! كانت المرأة هي فرصته «الوحيدة لاسترداد الثقة الضائعة». يقول كامل بين أحضانها: «وشعرت من الأعماق برغبة إلى هذه المرأة ليست دون الرغبة إلى الحياة؛ بل هي الحياة نفسها والكرامة والرجولة والثقة والسعادة ... ولم أسأل نفسي عما إذا كنت قد أخطأت لأن ما استرددت من السعادة والثقة كان فوق الخطأ والصواب.» كانت المرأة الدميمة توكيداً لا وعياً لذاته، وتحقيقاً لا شعورياً لوجوده. الذات والوجود؟! أجل هما المحور الحقيقي لذلك الصراع الجديد الذي بدأ بين روحه وجسده كما يقول، وبين الزوجة الجميلة (أو الأم) والعشيقة الدميمة (أو الخادمة)، كما تقول الأحداث، وبين التثبيت والنمو كما يقول فرويد وبين الفرد والعالم السراب، أو بين الإنسان والحرية كما يقول نجيب محفوظ. يصف كامل المرأة الدميمة قائلاً: «وكانت تملؤني ثقة لا حد لها، فلم أكن أحمل شيء همًّا. ولولا ما كان ينتابني من قلق منشؤه ذلك الانفصال المخيف بين روحي وجسدي، لتمليت الحياة صفاء خالصاً.» والروح هنا هي الزوجة الأم، الطفولة، العجز. والجسد هو العشيقة، الدمامة، النمو، الحرية. والمرحلة الرابعة من المأساة الخاتمة التلقائية العفوية لهذا البناء القدرى. فالزوجة العذراء «تخون» طفلها «البكر» في نظرها فتموت على مشرحة الخيانة وعشيقتها الطبيب يحاول إنقاذها. تنتهي المأساة إذن بانفصال أبدي بين الروح والجسد! ماتت الزوجة وماتت الأم، وبقيت العشيقة الدميمة. واجتاحت كامل ثورة عارمة «تتحدى قوة الموت» واستحال شخصاً جديداً مخيفاً «غير الشخص الذي عرفه العالم قرابة ثلاثين عاماً»، «لقد تمخض خضوع العمر عن

ثورة جائحة.» ثورة إلى أين؟ يجيب في صدق عميق: «آه، لا يمكنني أن أولد من جديد.» أما الله «ألا يزال أرحم الراحمين، وداعاً فلن أعبد بعد اليوم، وأحسبني منذ اليوم في عداد الأموات. نمت دهرًا طويلًا غائبًا عن دنياي المتجهمة، فما ألد أن أنام إلى الأبد، لم تكد تبقى ثمة حياة إلا في خيالي.» انفصلت الروح عن الجسد، تبعثرت نقائض الصراع، ولم يعد هناك سوى السراب. والتعبير الفكري عن العالم السراب هو التصوف «وإنما خلقت للتصوف. والتصوف؟ لست أدري ما هو على وجه التحقيق! ولكنه وحدة وعزوف وتكفير، وما أحوطني للوحدة والعزوف والتكفير.»

ولا شك في أن ثالث التراجيديا لم يتضح من قبل كما اتضح الآن في خاتمة ملحمة السقوط والانهيال. فالعقاب والتكفير والغفران كامتداد لمعنى الخطيئة في المأساة هي العناصر الرئيسية التي أسهمت في صياغة العالم-السراب. لقد حاول الفنان أن يتجاوز إنسانه البرجوازي الصغير، إنسانه المعذب إلى الأبد، إلى عالم الخلاص، ولكنه لم يكتشف سوى السراب. في المستوى الفردي تركزت عند نجيب محفوظ كافة الإمكانيات الفنية للبحث والاستكشاف ... ومع هذا تأكد لديه أن الضائع والمضطهد في محاولتهما لاجتياز الطريق القصير أو الطريق المسدود أن يجدا سوى السراب. فالسراب هو النتيجة النهائية لمحاولة التجاوز، وهي محاولة ملحمة بالرغم من كافة العناصر التراجيدية المشتركة في صياغة المأساة. هي محاولة ملحمة؛ لأن الصراع الغالب يتم بين الداخل والخارج. أما المحاولة التراجيدية فتم في كافة المستويات الداخلية والخارجية معًا. والصدق الموضوعي العظيم الذي التزم به الفنان هو الذي اتجه به — ملحمة — إلى الضائع أو المضطهد ... لأن البطولة التراجيدية كانت من نصيب المنتمي فحسب.

لماذا أقول بأن البناء الروائي في القاهرة الجديدة وخان الخليلي وزقاق المدق وبداية ونهاية والسراب، هو بناء ملحمة؟ لا شك أنني لا أستخدم هذا التعبير من قبيل المجاز؛ لأنني ألح بالفعل تشابكًا بين هذه الروايات الخمس — هو قريب الشبه من تشابك قصص بلزك في الكوميديا البشرية — كما أنني أرى الكثير من العناصر الملحمة ضمن هذه الوحدة الدينامية بين القصص. فكل قصة تؤدي إلى الأخرى بغير تعسف أو افتعال كأي حلقة تتماسك مع التي تليها في سلسلة واحدة، والصراع الرئيسي في كل قصة يدور بين الذات والعالم الخارجي، وقلما نشاهد صراعًا داخليًا بصورة رئيسية. لهذا كانت الشخصيات الأساسية هي شخصيات تراجيدية لا أبطال تراجيديين وهي شخصيات تصوغ فيما بينها

البطولة الملحمية أي إن الضائع والمضطهد وعابرة الطريق القصير وعابر الطريق المسدود والماضي إلى السراب، كل أولئك شخصيات تراجيدية إذا انفصلت كل منها على حدة، ولكنها تكون في مجموعها «البطل الملحمي»، وبمعنى آخر، هي وجوه متعددة للبطل الملحمي الواحد. وملحمة البطولة هنا في الصراع الذي لا ينقطع بين الشخصية التراجيدية والواقع المحيط بها. إلا أنها ملحمة من نوع خاص متفرد، فقد عودتنا الملاحم. في معظمها على انتصار البطل في النهاية، والملاحظة السريعة على ملحمة نجيب محفوظ أنها، دائماً، ملحمة السقوط والانهيـار. لذلك كانت هذه الملحمة القصصية ذات طابع تراجيدي وإن لم تكن من التراجيديا في شيء. هي تكتسب طابعها التراجيدي من معنى القدر ومعنى الشر ومعنى الخطيئة، وبقيـة المعاني التي تتسم بها التراجيديا. ولكنها لم تكتسب قـط البطولة التراجيدية القائمة على الصراع الذاتي المضطرم الذي ينتهي بمأساة الشخصية العظيمة المنقسمة على ذاتها (وإن كانت التراجيديا في نظر القرون الوسطى تعني قصة أكثر منها تمثيلية. برادلي) وأرجو أن يكون قد اتضح لنا من سياق الدراسة أن قدر نجيب محفوظ يقترب كثيراً من القدر الشكسبييري الذي وصفه برادلي بأنه تعبير أسطوري عن جهاز أو نظام بكامله يؤلف فيها الأفراد جزءاً تافهاً لا يعتد به، ويبدو أنه يحدد — أكثر بكثير مما يفعلون هم — ميولهم الفطرية وظروفهم، وهذه تؤدي إلى تحديد تصرفهم، وهو بالغ من العظم والتعقد حدّاً قلماً يستطيعون معه فهمه فهماً تاماً، أو التحكم في تصرفاته، وله خاصية واضحة محددة إلى حد يجعل أية تغييرات تطرأ عليه تولد تغييرات أخرى حتمية دون مراعاة لرغبات الناس وما يبدون من ندم. (ذهب عباس الحلو إلى معسكرات الإنجليز من أجل حميدة، ثم اختصرت هي الطريق وذهبت إلى الإنجليز في الحانات، كل منهما منطقي تماماً مع نفسه. ذهب الحلو إلى الإنجليز ليأخذ حميدة وعاد ليجد الإنجليز سبقوه إليها؛ بل هم الذين يقتلونـه من أجلها. والكل منسجم مع تفكيره. إلا أن التعبير الأسطوري عن النظام، الذي يؤلف الأفراد فيه جزءاً تافهاً لا يعتد به، يخلق الثغرات التي تجعل المنطق الصارم يؤدي إلى التناقض الحاد، أو، كما عبر أراجون، تجعل الإنسان يفتح ذراعيه ليستقبل الدنيا فترتسم خلفه علامة الصليب، ونستطيع أن نتتبع هذه الظاهرة في جميع أحداث الروايات الخمس)، فإذا استطعنا أن نتصور البناء الفني لهذه المجموعة من القصص في الإطار الملحمي المشبع بجو المأساة لا بد لنا من اعتبار محبوب عبد الدايم وأحمد عاكف وحميدة وحسنين وكامل رؤبة لاط بطلاً ملحماً — من نوع خاص — هو الإنسان البرجوازي الصغير في مصر الذي يتضمن في تكوينه المأساة المصرية بكاملها، ويرمز في نفس الوقت إلى المأساة الإنسانية الشاملة ... وإذا كان الفنان قد استخدم النثر

القصصي في هذا البناء الملحمي، ونحن في النصف الثاني من القرن العشرين، فإنني أعود بهذه الظاهرة إلى مرحلة الاضطراب أو الفوضى التي تميّز بها تاريخنا الأدبي الحديث؛ حيث التقينا بفجر العصر الحديث نحمل على أعناقنا تراث القرون الوسطى.

ومنذ «حديث عيسى بن هشام» إلى «زينب» إلى «حواء بلا آدم» نلتمس إرهابات الصياغة الملحمية للمأساة المصرية، غير أن التوقف عند حدود المعنى الرومانسي للمأساة — الذي عثر على امتداداته في يوسف السباعي وعبد الحليم عبد الله — قد جعل من روايات نجيب محفوظ الخمس نقلة خطيرة إلى الاتجاه الواقعي الذي يقترب بهذه المجموعة من القصص إلى المستوى الملحمي ... تمامًا كما فعل بلزك في كوميدياه البشرية، وكما فعل سنو في الأدب الإنجليزي.

ولعله من السمات الملحمية البارزة على جبين الشخصيات التراجيدية في ملحمة السقوط والانهيال مبدأ «النمطية والتفرد» في الشخصية الواحدة، أي أن تكون هذه الشخصية واجهة عرض مزدوجة، كما يقول أنور المعداوي. فهي تشترك مع جميع الشخصيات في بعض الصفات؛ بل قد تجسد بعضًا من صفات العصر، ولكنها تتميز في نفس الوقت بصفات خاصة بها. وبالتالي فهي تشارك في صنع مأساة الآخرين كما أنها تتسبب في مأساتها الخاصة. ومن هنا تصبح نموذجًا وفردًا في آن واحد. كذلك من هذه السمات «ازدواجية الشخصية»، أي الشخصية التي لا تعيش حياتها ولا تحقق وجودها، ولا يعنيتها ذلك في شيء، بقدر ما يعنيتها أن «تصل» إلى هدف صغير في ثياب مزيفة أو قناع مضلل.

على أن أهم ما تتسم به ملحمة السقوط والانهيال عند نجيب محفوظ هو موضوعية البناء التراجيدي. فهو بناء موضوعي يرتكز أساسًا على الإحاطة الشاملة بجوهر المأساة وعناصرها التفصيلية. لذلك يعتمد على التناقضات والمفارقات والتباين، بالإضافة إلى الاختيار. ومعنى هذا أن موضوعية البناء الفني شيء مختلف عن الحياد الفكري. أي أن نجيب محفوظ يستكشف ملامح المأساة المصرية من وجهة نظر المنتمي إلى المأساة، المنتمي المأموم على وجه الخصوص، ولكنه يصوغ وجهة النظر هذه في بناء موضوعي يقوم من زاوية رئيسية على الاختيار. فحين نكون غارقين في مأساة — يقول برادلي — نُجس نحو الأمزجة والتصرفات والأشخاص بمشاعر مثل الانجذاب والنفور والعطف والدهش والخوف والفزع، وربما الكراهية، ولكننا لا ندين أحدًا أو نحكم عليه. ونحن طوال وجودنا في عالم المأساة نرقب ما يحدث ونرى أنه هكذا حدث وكان يجب أن يحدث. مدركين أنه أمر يرثى له «مخيف فظيع غامض»، ولكننا لا ندين الفاعل أو نتساءل عما

إذا كان تصرف القدر نحوه تصرفاً عادلاً. ولا ريب أن القدر — هذه الثغرة التي تحدث لمنطقنا المألوف في رؤية الأشياء — من عناصر البناء الموضوعي في ملحمة نجيب محفوظ. هذه الملحمة التي تستلهم موضوعيتها من نظرية الفنان في عملية الخلق الفني من ناحية، ومن طبيعة المأساة المصرية من ناحية أخرى. إننا نجد في التراجيديا الشكسبيرية، كما يقول برادلي: إن المصدر الرئيسي للأزمة التي تولد العذاب والموت لا يكون قط مصدراً صالحاً. والصالح لا يساهم في إحداث هذه الأزمة إلا من جراء تورطه المؤسي مع نقيضه في الشخصية الواحدة. فالمصدر الأساسي هو، على العكس، شر في جميع الحالات. والنتيجة أنه إذا كان الشر بالذات هو الذي يُحدث اضطراباً عنيفاً في نظام العالم، فإن هذا النظام لا يمكن أن يكون موقفه ودياً من الشر أو سلبياً بين الشر والخير. إن الشر الذي يتصدى له الجهاز أو النظام القدرى والأشخاص الذين يكمن فيهم هذا الشر ليسوا في واقع الأمر شيئاً خارجاً عن النظام؛ بحيث يستطيعون مهاجمته أو يعجزون عن الانسجام معه؛ لأنهم في نطاقه وجزء منه «إنه هو نفسه يولدهم» إن الذي نحسه يتفق إلى حد مماثل مع فكرة أنهم هم أنفسهم أجزاء هذا النظام والمعبرون عنه ونتاجه، وأن هذا النظام يدخل في صراع واصطدام مستمر مع نفسه. ويبدو أن الكل أو النظام الذي يُظهر الجزء الفردي نفسه عاجزاً أمامه إنما مبعثه التطلع إلى الكمال. ولا يمكننا بغير ذلك تحليل سلوكه نحو الشر.

على ضوء هذا التحديد نقول: إن نجيب محفوظ أثناء العملية الإبداعية لا يتعسف مع الواقع فيحنطه ضمن أطُر حديدية من النظريات الفكرية ... ولكنه يستلهم من الواقع، بطريقة موضوعية تماماً، بضع جزئيات يتم تنسيقها، في مستوى عملية الخلق، وفق وجهة نظر المنتمي-المأزوم، إلى المأساة. ومنتبع هذا المعنى على وجه مفصل فربط بين اختيار الفنان للجانب المأساوي من الحياة إلى «صدق موضوعي صارم» مع النفس من جهة، ومع جوهر الحياة من جهة أخرى. ذلك أن قضية الحرية في بلادنا هي قضية القضايا في حياة البشر، وبالرغم من ذلك فقد عاش تاريخنا مكبلاً بأغلال العبودية منذ فجر أيامنا. ومن هنا كانت مأساة الحرية جوهرًا حقيقياً لحياة الشعب المصري، كما كانت أجنحتها الثلاثة — الخبز والجنس والمعرفة — تفصيلاً حقيقياً لمأساة هذا الشعب. ولا يؤكد على هذا المعنى إلا الفنان المنتمي إلى هذه المأساة، وإن ظل هذا الانتماء في إطار الحقيقة الموضوعية، كما قال نجيب محفوظ بالضبط. ومن هذا المستوى تصبح قضية، أو قضايا، المأساة المصرية هي الخامة المألئة لكيان ملحمة السقوط والانهيـار، وليست مسحاً

اجتماعياً على الإطلاق كما توهم البعض. فليس المجتمع والتاريخ في هذه الروايات الخمس إلا عناصر الإطار الموضوعي لمأساة الحرية في الخبز والجنس والمعرفة من خلال قضية الضائع أو المضطهد أو الطريق القصير أو الطريق المسدود أو السراب. أي إن ثمة قضايا فكرية محددة تنسج محورها وتفاصيلها من خلال قضية كبرى شاملة، وليس الإطار الاجتماعي أو التاريخي إلا تحديداً فنياً لموضوعية المأساة. ولا شك في أن موقف الفنان المنتمي-المأزوم، من هذه المأساة لن يكون، كما لاحظنا، موقفاً متكاملًا متماسكًا. ذلك أن أزمته الموضوعية (التي تستمد كينونتها الخاصة من أزمة الديمقراطية وانعكاسها على مثقفي البرجوازية الصغيرة) قد انعكست بصورة واضحة على منهجه في التخطيط الفني للمأساة؛ إذ استطاع أن يضع كلتا يديه على جوهر المأساة المصرية — وهو أحد أبناء جيل المأساة في تاريخنا الأدبي والاجتماعي على السواء — فحدها في الحرية بأبعادها الثلاثة من إحدى الزوايا، وفي علاقة الذات بالعالم من زاوية أخرى. كذلك استطاع أن يتعرف على الضائع والمضطهد والطريق القصير والطريق المسدود والسراب، كمكونات للنسيج — أو التجميد — الحياتي للبرجوازية الصغيرة؛ بينما الانتماء إلى اليمين أو اليسار هو التلخيص الفكري — لا التجسيد — لاستقطابات هذه الشريحة الاجتماعية. نتبين انعكاس أزمة الانتماء عند نجيب محفوظ في تفصيله لدقائق النسيج الأساسي للبرجوازية الصغيرة من ضياع واضطهاد ... إلخ، واعتماده المفرط على التلخيص والتعميم — وما يجنحان به إلى مثالية بعيدة عن الواقع — إذا تصدى للمنتسبين إلى اليمين أو إلى اليسار. كذلك تتضح هذه الأزمة في صياغته لعلاقة الحرية بمأساة الخبز والجنس والمعرفة ... فهو يربط بين هذا الثالوث في مستوى مطلق هو البؤس بشكل عام، ولا يوضح الاختلافات الدرجية أو الكيفية في المستوى الاجتماعي؛ حيث ترتبط قضية الحرية بمأساة الخبز والجنس والمعرفة بصورة تتفاوت طبقياً فئة إلى أخرى. لهذا جاء الارتباط بين الحرية وأجنحتها الثلاثة أقرب إلى المنهج الرياضي الذي يصل بين المقدمات والنتائج بصورة جبرية بعيداً عن حرارة التجربة الإنسانية الحية التي لا تخضع في كثير من الأحيان لهذه الخطوط العريضة. نشأ عن ذلك ما يشبه التسوية بين النسيج الأساسي للمأساة (الضائع، المضطهد ... إلخ) واستقطاباتها الفكرية (المنتمي إلى اليمين أو اليسار)؛ بينما كان الارتباط التفصيلي بين مأساة الحرية والمجتمع المصري — الذي أدى به لأن يتعلق بالبرجوازية الصغيرة كنموذج ومثال — كان يؤدي به هذا الارتباط الحي الناجم عن تشابك التجربة الإنسانية، لا عن معادلات رياضية، إلى اعتبار أن المنتمي اليساري النموذج الأكثر كمالاً والمثل الأكثر حياة

في تجسيد قضية الحرية في ظل القهر الذي يعانيه أضعاف أضعاف النماذج الأخرى في المجتمع الطبقي المتخلف حضاريًا.

غير أن نجيب محفوظ قد أفاد من المنهج العلمي في التعرف على الواقع تعرفًا حميمًا. ذلك أن أسس البناء المأساوي في ملحمة السقوط والانهيـار لم تخرج عن القوانين الأساسية للمنهج الجدلي: الترابط – التناقض – الحركة – التغيير. هذا لا يمنع أن أزمته كمنتمٍ انعكست على استخدامه لهذا المنهج. فقد أفاد منه في المستوى الفني أضعاف إفادته منه في المستوى الفكري. كان الترابط بين الأحداث والظواهر والأفكار والشخصيات يخلق في القصة تماسكًا قويًا بين المقدمات والنتائج ... ولم يكن هذا يتم بمعزل عن الصراع الذي لا ينقطع بين جزئيات التجربة الإنسانية ككل؛ بل إن التناقضات المستمرة بين المواقف من جهة، وبين الأسباب والنتائج من جهة أخرى هي التي خلقت ما أدعوه بالوحدة الدينامية في العمل الفني. وهي دينامية لأنها تقوم على الحركة الدائبة المستمرة التي تُشيع في البناء الملحمي حياةً وحرارة قلما نحصل عليهما في الأعمال القائمة على التشويق المفتعل. فالحركة الداخلية في العمل الأدبي تؤدي إلى التغيير في مجرى الأحداث أو في حياة القارئ على السواء. والتغيير في مفهومه الجدلي العميق لا ينبغي أن يقتصر في أذهاننا بالصور الجميلة المتفائلة. فالحق أن نهايات حلقات ملحمة السقوط والانهيـار تكتسب لونها الأسود عن جدارة. ومع هذا فإرادة التغيير كامنة في هذه النهايات التي لا تنفصل عن مقدماتها. فالحصيلة الختامية التي نفوز بها هي أن جميع الطرق مسدودة أمام الوسائل الفردية للتمرد، ولم يعد هناك سوى الثورة الشاملة. لقد أكد نجيب محفوظ — بالرغم من أزمته كمنتمٍ وتمشيًا مع صدقه الموضوعي مع النفس والواقع — أن محاولات الضائعين والمضطهدين وهواة الطريق القصير والطريق المسدود تؤدي جميعها إلى السراب. وإن حقيقة التغير الجذري كامنة في أحد الجناحين اللذين يلخصان الاستقطابات الفكرية في المجتمع. هذا الجناح هو اليسار على وجه التحديد. وإذا كانت مأساوية المحاولات البعيدة عن اليسار تتم من خلال أزمة الوعي، فإن مأساوية المنتمي اليساري تتم من خلال ذروة الوعي، فالتناقض مع المجتمع والسلطة الطبقيّة.

أي أن المأساة في الحالين هي عسارة الحياة المصرية إذا شئنا أن نكون صادقين أولًا، وموضوعيين ثانيًا. يقول نجيب محفوظ في حديث له: «لم أتعمد الحزن لكنني كنت حزينًا بالفعل، ومن جيل غلب عليه الحزن حتى في لحظات البهجة، ولم يوجد به سعيد إلا من كان لا مباليًا أو من الطبقة العالية غير الشعبية.» ويؤكد أن اهتمامه بالفكر الاجتماعي

«مبعثه الشعور بالاضطهاد الاقتصادي والسياسي كما ترى في القاهرة الجديدة وخان الخليي وزقاق المدق وبداية ونهاية.» ثم يقول: «لم يلقَ شعب ما لقيه الشعب المصري من الاضطهاد.»^{١٤}

يجب أن نضع في اعتبارنا هذه الكلمات المباشرة من الفنان، ونحن نرصد العلاقة بين الواقع والرمز في ملحمة السقوط والانهيال، العلاقة بين الأسطورة والمأساة.

^{١٤} الآداب، يونيو، ١٩٦٠م.

الفصل الثالث

المنتمي بين الدين والعلم والاشتراكية

«الفيلسوف هو الذي يضيف جديدًا إلى الفلسفة الإنسانية، أما الأديب المتفلسف فهو الذي يعبر تعبيرًا فنيًا عما يأخذ به من هذه الفلسفة. وهو يفيد الفلسفة بذلك؛ لأنه يحولها إلى تجربة تعيش في النفس البشرية.»

يؤكد نجيب محفوظ بهذه الأسطر القليلة حقيقة هامة نستطيع أن نحتلي عناصرها فيما كتب من أعمال أدبية، فهو يصوغ وجهة نظر فكرية شاملة للإنسان والكون والمجتمع فيما تتضمنه هذه الأعمال من شخصيات وأحداث ومواقف. ووجهة نظر نجيب محفوظ لم تتكامل في رواية واحدة؛ بل لعلها لم تتكامل إلى الآن. غير أن هناك بعض الخطوط الرئيسية التي تزداد وضوحًا وثباتًا في كل عمل جديد. هذه الخطوط تشكل المحور الأساسي الذي تدور من حوله مختلف أفكاره القديمة والجديدة، وتنسجها مختلف أدواته التعبيرية. ويبدو هذا المحور في جلاء تام فيما يمكن ملاحظته من إلحاح الفنان على مجموعة من النقاط. وربما كان الانتماء إلى اليمين أو إلى اليسار أو كليهما معًا، في مقدمة النقاط التي تحدد طبيعة المحور الدرامي في مآسي نجيب محفوظ الروائية. ولا تجيء قضية الانتماء في المقدمة عبثًا، وإنما لترسم بعدئذ الطريق لكافة النقاط التالية.

فالنماذج البشرية الأخرى؛ كالضائع والمضطهد وغيرها، نراها دائمًا بين قوسين هما اليمين واليسار. واليمين غالبًا هو الموقف المتدين المستقر على جدران السلف. واليسار غالبًا هو ذلك الموقف العلمي من الدين والمجتمع. أي إن الدين عند اليميني واليساري على السواء، هو نقطة البداية في قضية الانتماء. وهو وضع يخص الحضارة العربية بالذات؛ لأن المسيحية في الغرب هي من ناحية بضاعة مستوردة من الشرق، ومن ناحية أخرى لا تثبت طويلاً أمام تحديات العلم الأوروبي. وانعدام الإيمان بها — ثالثًا — لا يهدد أنظمة الحكم القائمة حديثًا، ولا يضع المواطن الغربي في صف اليسار.

أما نحن فالأمر مختلف إلى حد كبير. إن التدين من العناصر الأصيلة في تكويننا الحضاري. والتدين أحد الأسلحة الخطيرة في أيدي اليمين. لهذا كان المنتمي إلى اليسار في موقف «رد الفعل» من الدين والمتدين معاً، وبصفة دائمة. إنه يجد نفسه وجهاً لوجه أمام حضارة كاملة يريد تغييرها. ويجد نفسه مرة أخرى وجهاً لوجه أمام نقطة شائكة أن «أدوات التغيير» ليست صناعة محلية. إنه في مأزق لم يعرفه الثوري في الغرب. وهو في مأزق نفسي مرير؛ فبينما يتسلح الأوروبي بالماركسية — وهي صناعة أوروبية — في وجه الدين المسيحي وهو بضاعة مستوردة، يفاجأ الثوري في الشرق بأنه يقف في الطرف المقابل؛ يستورد العلم ونظريات التغيير من أوروبا ليواجه حضارة متدنية منذ آلاف السنين. لهذا يكون موقف المنتمي إلى اليسار في بلادنا هو رد فعل لجوهر هذه الحضارة. وردود الأفعال تتسم بالتضخم والانفعال والمبالغة. ومن ثم يصبح الموقف من الدين هو نقطة البدء عند اليساري العربي. وليس كذلك، موقف المنتمي اليميني من الدين ... لأنه يرى فيه منذ البداية مسنداً مريحاً للكسل العقلي، وعاملاً خطيراً في توطيد مصالحه الاجتماعية؛ فأغلبية الجماهير الشعبية متدنية، وجاهلة، وبالتالي يمكن الاعتماد عليها من هذه الزاوية، خاصة إذا كانت هي الهدف في الاستغلال الاجتماعي. ومما يزيد موقف اليساري العربي تعقيداً أنه يرتبط باليسار السياسي عن طريق الفكر. فهو يرى في النظريات المادية العلمية حلولاً لأزمته الشخصية. وأزمته الشخصية الأولى هي الصراع بين الدين والواقع. تجيء المشكلة الاجتماعية، إذن، تالية للمشكلة الفكرية. بل لعله — أي المثقف البرجوازي — يفاجأ بأن الحل المادي العلمي لأزمته الشخصية يقوده بالضرورة إلى ما لم يكن في الحسبان، إلى أزمة أكثر شمولاً، هي أزمة المجتمع. وربما يستطيع في المدى الطويل أن يزاوج بين الأزميتين إلى درجة الالتحام — في ظروف النضال الفكري والسياسي — ومع هذا يظل الارتباط الفكري له الغلبة والسيادة على الارتباط السياسي. ومن هذا يبرز موقف اليساري من الدين عند المثقفين، أكثر منه عند العمال والفلاحين.

نجيب محفوظ أحسّ بضراوة هذه المشكلة في أولى رواياته التي واجهت الواقع المصري المباشر. في «القاهرة الجديدة» نلتقي بمأمون رضوان وعلي طه، وهما نموذجان يلخصان أزمة اليمين واليسار في تلك المرحلة السابقة على الحرب العالمية الثانية. والسؤال الأول هو: كيف صور الفنان هذه الأزمة في نسيجها الفني؟ إنه لم يتجاهل قط أن الدعوات الدينية الكبرى هي الحصيلة الحضارية للمنتمي العربي في مصر، وأن الانتماء هو الاستناد على جدار نفسي من عقيدة فكرية معينة. هكذا يلتقي علي طه ومأمون رضوان في قوله:

«نحن متفقان على ضرورة المبادئ للإنسان، هي البوصلة التي تهتدي بها السفينة وسط المحيط.» ثم يفترق الاثنان بعدئذٍ؛ فيقول مأمون: «حسبنا المبادئ التي أنشأها الله — عز وجل.» أما علي طه فيؤمن «بالعلم بدل الغيب، والمجتمع بدل الجنة، والاشتراكية بدل المنافسة». الدين — إذن — هو المحك الذي يختلف كلاهما بشأنه، أحدهما ناحية اليمين، والآخر ناحية اليسار، ويشير الفنان إلى أن مأمون رضوان أصيب بمرض أقعده عن اللحاق بالمدارس حتى الرابعة عشرة، وأصيب أثناء الدراسة بالتطرف في كل شيء، في الاستذكار والمناقشات والعبادة. أما المناقشات فكانت مقصورة على الدفاع عن ثالث الإسلام والعروبة والفضيلة، ولكن ميله للوحدة تأصل في طبعه منذ عهد مرضه العصبي الطويل، غير أن هذا الانطواء لم يمنعه من أن يعلن جهاراً أنه لا يؤمن بما يسمونه حينذاك بالقضية المصرية، ويقول بحماسة المهود: إن هناك قضية واحدة هي قضية الإسلام والعروبة. وكان الشاب يجد بين زملائه مؤمنين صادقين، فلم يشعر في إيمانه بعزلة، ولكنه لم يظفر بواحد يشاركه حماسه في الدعوة إلى الإسلام والعروبة، فقد استغرقت الأذهان أمور أخرى في ذلك الوقت؛ كالقضية المصرية، ودستور عام ١٩٢٣م، ومقاطعة البضائع الأجنبية. نجيب — بهذه الكلمات — يحدد السمات المشتركة بين مأمون وجمهرة الشباب المصري آنذاك، كما يحدد السمات التي ينفرد بها مأمون رضوان من دونهم جميعاً. وهكذا تجمع الشخصية الفنية بين أصالة الفردية ونمطية النموذج الدالة على قضية فكرية.

ويترك الفنان «بداية» الانتماء إلى اليمين؛ لينتبه إلى «بداية» الانتماء إلى اليسار. فإذا كان الدين قد أغرق المنتمي اليميني في دوامة العزلة عن الحركة الوطنية بالالتفاف حول شعار الإسلام والعروبة، فإن الموقف النقيض عند علي طه أن يحب بشجاعة الإنسان غير المتدين، يحب عقل الفتاة كما يحب شخصها. ولا يفوت نجيب محفوظ أن يصوع علي طه في إطار الشخصية الحية، فيصفه قائلاً: «... والواقع أنه لم يكن يخلو من تناقض، كان كثيراً ما يستهين بالملبس والمأكل ونظام الطبقات، ولكنه كان يلبس فيتأنق، ويأكل لذيذ الطعام حتى يشبع، وينفق عن سعة» ... إلا أن هذا التناقض جاء امتداداً للتحول الذي داهم الشخصية في مستهل حياتها الجامعية، فقد تزعزعت عقيدة علي طه «وتعرض لآلام التحول الفتاكة»، ثم ارتدى بين أحضان الفلسفة المادية؛ هيكل وأستوالد وماخ، وأمن بالتفسير المادي للحياة، وارتاح أليماً ارتياح للقول بأن الوجود مادة، وأن الحياة والروح تفاعلات مادية معقدة. إن هذا التصوير لشخصية المنتمي اليساري في ذلك الوقت، يبلغ

درجة عالية من الصدق؛ لأن المادية — كما قلت — تحل أزمته الشخصية أولاً، ثم تقوده فيما بعد إلى أزمة المجتمع. والمادية التي عاشت في مصر قبيل الحرب العالمية الثانية ليست هي المادية الجدلية أو المادية التاريخية التي من شأنها أن تنظم العقلية اليسارية تنظيماً علمياً دقيقاً، وإنما كانت تلك المادية التي تبسط شئون الطبيعة والكون تبسيطاً مذهلاً يقرب بها من الرخص والابتذال. وبينما كانت أوروبا قد تجاوزت هذه المرحلة من مراحل تطور الفلسفة المادية، إلا أن الشرق العربي كان على حياء شديد في استقبال هذه المرحلة الفجة. وبينما كانت المادية الميتذلة تمثل مرحلة رجعية في الفلسفة العلمية عند الغربيين، كانت تمثل في بلادنا دوراً ثورياً للغاية. وذلك أن الدين عندنا كان، وما يزال، مؤسسة قوية من مؤسسات اليمين. ولم تكن مادية هيكل وماخ في واقع الأمر إلا حرباً على الدين. أما الجانب الاجتماعي فقد تلقاه معظم الشباب المصري في تلك الفترة عن أوجست كومت. ونعود إلى علي طه فنراه قد ظفر بأوجست كومت «وبشره الفيلسوف بإله جديد هو المجتمع، ودين جديد هو العقل، آمن بالمجتمع البشري والعلم الإنساني، وأعتقد أن للملحد — كما للمؤمن — مبادئ ومثلاً إذا شاء وشاءت له إرادته، وأن الخير أعمق أصولاً في الطبيعة البشرية من الدين، فهو الذي خلق الدين قديماً وليس الدين الذي أوجده كما كان يتوهم. وجعل يقول في نفسه: كنت فاضلاً بدين وبغير عقل، وأنا اليوم فاضل بعقل وبلا خرافة ... وثاب إلى مثله العليا آمناً مطمئناً ممتلئاً حماساً وقوة؛ وشغف بالإصلاح الاجتماعي، وحلم بالجنة الأرضية، فدرس المذاهب الاجتماعية، حتى طاب له أن يدعو نفسه اشتراكياً!»

إن أسوأ ما في هذه الصيغة الخبرية أنها لا تجعل الشخصية في حالة «فعل»، إن الفنان يقف بيننا وبين شخصياته كوسيط بينها وبين القارئ في أحسن الأحوال، أو كوصي على ذكاء القارئ إذا لم تكن الأحوال حسنة. وهو يفسد بذلك مدلول الحركة عند الشخصيات، فلا نقتنع بيسارية علي طه أو يمينية مأمون رضوان، من خلال حركة اليسار الذي ينتمي إليه علي طه أو اليمين الذي ينتمي إليه مأمون. وإنما من خلال البوق الذي يمسك به المؤلف هاتفاً بإيمان مأمون واعتراضه على زميله بأن «لِلإسلام اشتراكيته المعقولة، فيه الزكاة التي تضمن، لو طبقت بدقة، العدالة الاجتماعية دون جور على الغرائز التي يستمد منها الإنسان العون في كفاحه، فإذا أردت للدنيا نظاماً يهيئ لها الأخوة الحققة والسعادة والعدالة، فدونك والإسلام.»

إننا نعلم يقيناً أن قضية الانتماء في القاهرة الجديدة قضية ثانوية؛ ذلك لأن الانتماء في تلك المرحلة لم تكن دعائمه توطدت بعد. الضائع هو الشخصية الرئيسية في الرواية،

أما المنتـمى إلى اليمين أو إلى اليسار، فهو شخصية ثانوية. بل إن درجة الانتماء نفسها لم تبلغ درجة عالية من النضج؛ لأن الضباب الفكري كان يحيطها بهالة رومانسية في أغلب الأحيان. هذا كله حق. وقد كان الفنان صادقاً غاية الصدق في تصور اللوحة التاريخية لعصرنا قبيل الحرب الثانية، غير أن منهجه في التعبير كان يتسم بسكونية واضحة تلتزم الشخصيات إزاءها بمنطق التبرير للمواقف والأحداث، ولا تدع إمكانية التناقض قائمة في السلوك العفوي لهذه العناصر الفنية جميعها. فيبدو لنا المنتـمى اليساري أو اليميني في حالة «محلـك سر» حيناً، أو في حالة توازن مع بقية خطوط الرواية أحياناً أخرى. ومن هنا تفقد القضية أهمية الصراع الكامن بين أطرافها وتناقضاتها. فلا يكفينـا مطلقاً أن يصرخ علي طه في وجه زملائه: الحاجة ماسة حقاً إلى وعّاظ من نوع جديد، من كليتنا لا من الأزهر، يبينون للشعب أنه مسلوب الحقوق، ويدلونـه إلى سبيل الخلاص. أو أن يرد عليه مأمون رضوان بنفس الدرجة من الثبات واليقين والعنف: الدين، الإسلام بلسم لجميع الآمنـا. إنما إذا كان الهدف النهائي للفنان هو إيجاد حالة من التعاطف والتجاوب والإقناع بين القارئ وبينه، فإن هذه الحالة لن تستطيع أن تجد طريقها إلى العقل والوجدان إذا لم تحتك تلك المجرّدات التي يهتف بها طرفا النزاع، بالواقع الاجتماعي. وهذا بالضبط ما أشرت إليه فيما سبق بقولي: إن الشخصية الفنية هي الشخصية الحية في حالة فعل. لقد عثر نجيب محفوظ على كنز عظيم في مسألة الديمقراطية كمحور فكري لقضية الانتماء. كانت مصر تعاني من أزمة الحرية معاناة الأنبياء. وكان الموقف اليساري ينطق على لسان علي طه: الحكومة والبرلمان ... فيجيبه محبوب عبد الدايم: «إن الحكومة أسرة واحدة، أو هي طبقة واحدة متعددة الأسر، وهي لا تأبه بأن تضحي بمصلحة الشعب إذا تعارضت مع مصلحتها، النائب الذي ينفق مئـات الجنيهات قبل أن يُنتخب لا يمكن أن يمثل الشعب الفقير، والبرلمان في ذلك شأنه شأن المؤسسات الأخرى. انظر إلى قصر العيني مثلاً. فبالاسم مستشفى الشعب الفقير، وبالفعل حقل تجارب لإجراء اختبارات الموت على الفقراء، فقال علي طه بهدوء: السخط شعور مقدس، أما اليأس فمرض ومهما يكن من أمر فالبرلمان بحيرة تلتقي فيها جداول متباينة المصادر لا محيد عن أن تمتزج أمواجهـا، وينشأ عنها نبع جديد.»

هذا هو موقف اليسار المصري بالفعل من قضية الديمقراطية عند احتداد الأزمة. لم يكن علي طه ذا هدف واضح، واختلطت عليه الوسائل. كان مهياً للاشتغال بالسياسة، لكن، السياسة كما يعرفها هو لا كما يعرفها الناس. ولو وجد حزباً ذا مبادئ اجتماعية

لاشترك فيه بلا تردد، ولكن أين هذا الحزب؟ ... فهل ينتظر حتى تنشأ الأحزاب الاجتماعية ثم يشترك فيها، أم يأخذ هو في الدعوة إليها منذ الآن؟ ... لا شك في أن الانتظار أسهل وأحكم؛ إذ ما جدوى الدعوة إلى الإصلاح الاجتماعي في بلد لا يشغله شاغل عن الدستور والمعاهدة؟ «ولعله من الخير أن ينتظر قليلاً ليستكمل عدته من العلم والمعرفة»، إن هذه الأسطر توضح وجهة نظر الفنان، بنفس القدر الذي تشارك به في تكملة الصورة التي كان عليها المنتمي اليساري ذلك الحين، فالفنان — في المستوى الأيديولوجي — لا يرى الحركات الاجتماعية الثورية التي كانت تتجمع حول الضمير المصري منذ نهاية الحرب العالمية الأولى. والمنتمي اليساري — من جهة أخرى — ينهل من معين الفلسفة البرجوازية، فلا يرى سوى الإلحاد والمسألة الديمقراطية والاشتغال بالصحافة «للدعوة إلى الإصلاح الاجتماعي»، وكذلك الأمر مع المنتمي إلى اليمين، إنه يكتفي بالتساؤل: ألا يمكن أن يبدأ كفاحنا الحقيقي في جمعية الشبان المسلمين؟ فنظهر الإسلام من غبار الوثنيات، ونرد إليه روحه الفتية، وننشر منها دعوة لا تلبث أن تشمل الشرق العربي جميعاً ثم بلاد المسلمين؟

يفتقد القارئ منذ البداية ماهية الصراع بين اليمين واليسار، وبينها وبين الواقع ... فلا نستشعر جوهر اليسار الذي يمثله علي طه، أي أننا لا نتبين مكانه من اليسار المحلى القائم وقتذاك، ولا من اليسار العالمي كمقياس لتطور الحركة الاشتراكية في العالم، ولا من الحركة الاجتماعية في بلادنا. وكما أننا لا ندرك نوعية اليمين الذي يمثله مأمون رضوان، فهو بعيد تمامًا عن أن يكون تدينًا متطرفًا، وهو في نفس الوقت يبتعد عن أن يكون يمينًا منظمًا في إطار سياسي. إلا أننا لا نفتقد مطلقًا ما يمكن تسميته بالإيماء الحية إلى ما كانت عليه الخريطة الاجتماعية والسياسية للبلاد. فحين يقول محجوب: «ومن عجب أنه — أي مأمون — وعلي طه نقيضان. ومع ذلك فلا يبعد أن يقذف بهما المجتمع معًا إلى أعماق السجون غير مفرق بين عابده وكافره.» إنما يستلهم أحداث المستقبل القريب التي كان يحدها الفنان ببصيرة نافذة وحساسية شفافه تجاه أزمة الديمقراطية.

وعندما تقع كارثة محجوب عبد الدايم يتخذ منها مأمون رضوان موقفًا أخلاقيًا، محدّدًا ذلك أن «مأساة اليوم هي مأساة الزيف». ويتخذ منها علي طه موقفًا آخر فيرد على صاحبه: «... لا تنس نصيب المجتمع من جريرته.» ثم يختم نجيب محفوظ روايته قائلاً على لسان علي طه: «... ولكن المجتمع الذي نلحم به يحو شرورًا نراها في وضعنا الحالي ضربًا من القضاء والقدر.» والحق أن هذه الخاتمة لها دلالتها بالنسبة لمنهج فنان في التفكير والتعبير معًا. فمأساة القاهرة الجديدة قد صيغت من نسيج اجتماعي

أولاً لا مجاله للرؤية الميتافيزيقية فيه. ومأساة القاهرة الجديدة شاهدها «المنتمي» يميناً ويساراً على السواء. فأقر هذا المنتمي أن الضياع هو جوهر هذه المأساة. إلا أن صياغة أحداث المأساة على ضوء التركيب الاجتماعي السيئ، يجعل من هذه الأحداث تبريراً قوياً لموقف المنتمي إلى اليسار. ومن ثم تجيء الكلمات الأخيرة في القاهرة الجديدة، وكأنها تقويج «فكري» لتلك الأحداث الدامية التي لم يعد يعوزها التفسير بالرغم من تساؤل الجميع: ماذا تخبئ لنا أيها الغد؟ لقد جاء هذا التساؤل كهزمة وصل فنية بين أحداث القاهرة الجديدة وأحداث خان الخليلي. وهو لا يشير لحظة واحدة إلى أي ارتياب في مدلول هذه الأحداث. ومأساة القاهرة الجديدة تؤكد أن الانتماء هو الاستناد على جدار نفسي من عقيدة فكرية معينة، وأن الانتماء لا يقابله اللانتماء في مجتمعنا. فبينما يعتبر التصوف والرهبة من صفات اللانتمى، نرى التدين في بلادنا يقود المنتمي اليميني إلى جماعة الشبان المسلمين (حتى ذلك الوقت) ... والانتماء اليساري يبدأ من الإيمان بالعلم وينتهي إلى الدعوة للإصلاح الاجتماعي، فاليسار هنا أقرب إلى التعبير المجازي عن المواقف الوطنية التقدمية الديمقراطية لبعض أبناء البرجوازية من المثقفين. وهذا النوع من الانتماء اليساري يعتمد على الثقافة، ووسيلته «الصحافة»، وهو بعيد بقدر المستطاع عن الأحزاب. ولذلك فهو يفصل بين المسألة الوطنية والمسألة الاجتماعية من ناحية، ثم يعالج المسألة الاجتماعية في إطار النظام القائم من ناحية أخرى. ويخط المنتمي إلى اليمين بين العروبة والإسلام ولا يلتفت كثيراً إلى المسألة الوطنية المحلية. ويلتقي اليميني واليساري في الحذر من السلطة ومهادنتها، يلتقي اليساري بالضائع في الكفر بالقيم اليمينية.

هناك أزمة حقيقية إذن في حياة المنتمي إلى اليمين هي افتقاره إلى بناء عقائدي متكامل من شأنه أن يعطي حلاً لتغيير الواقع من حوله. وهي أزمة مرحلية تجاوزها اليميني بعدئذ حين ارتمى في أحضان الفاشية العلنية، سواء في جناحها المتدين (إخوان المسلمين) أو في جناحها القومي (مصر الفتاة). وهناك أزمة حقيقية في حياة المنتمي إلى اليسار هي أنه يغترف من الفلسفة البرجوازية ما يعينه على الوقوف أمام حضارة كاملة في حاجة إلى التغيير من الداخل، من حيث الجوهر.

وأزمة كل من هذين النموذجين، كانت كفيلة بإحداث حركة درامية في الرواية، لولا أن المؤلف في ذلك التاريخ الذي كتب فيه روايته (١٩٤٨-١٩٤٩م) لم يكن قد بلغ درجة كبيرة من النضج في التفكير الفني والاجتماعي. إذ إنه من الناحية الفنية لجأ إلى

صياغة كل من علي طه ومأمون رضوان في «أنماط» ساكنة غير قابلة للتفاعل المعقد مع بقية الشخصيات أو الأحداث أو المواقف. كانت «الحركة» تضي في خطوط متوازية أو متقابلة لا تعرف الاحتكاك أو الانحناء أو التعرج، بالإضافة إلى الصيغة الخبرية، والمفهوم الاجتماعي القاصر عند المؤلف حينذاك، وبروز شخصية «الضائع» كشخصية رئيسية ألغت الأهمية البالغة لبقية الشخصيات الثانوية. وكان المفهوم الاجتماعي مقصوراً عند نجيب محفوظ لما يمكن تصويره من اختلاط قراءاته الفلسفية في المادية والعلم، مع موقفه السياسي إلى جانب الوفد. في مثل هذا الموقف تبهت القضية الاجتماعية وتتأكد أزمة الديمقراطية، وينعكس هذا المفهوم على الشخصية القريبة من وجدان الفنان، أو التي تحقق له ذاته في العمل الفني، وهي شخصية المنتمي إلى اليسار، الغارق إلى أذنيه في المفاهيم البرجوازية. وهي مفاهيم تتسم، أولاً وقبل كل شيء، برومانسيتها الشديدة كما لاحظنا في علاقة علي طه بالحب والصداقة والمجتمع. ورومانسيتها نابعة من التصور المثالي لأزمة المجتمع، وحلول هذه الأزمة. لم يعرض نجيب محفوظ موقفاً واحداً للصراع الأيديولوجي بين اليمين واليسار أو بين أيهما والمجتمع حتى تكشف لنا الحركة الاجتماعية عن طبيعتها. وهذا يؤكد أن قوانين تطور المجتمع كانت غائبة عن وعي الفنان إبان تلك الفترة. وانعكس غيابها على قوانين الحركة الدرامية في العمل الفني فجاء الصراع بين اليمين واليسار والضائعين والسلطة مجرد حوار عنيف في مناقشات لا تنتهي.

أما «خان الخليلي» فهي تقدم لنا القضية خلال أزمة مصر أثناء الحرب العالمية الثانية. فأحمد عاكف — المضطهد — يدنو من ختام الأربعين على مرمى ومسمع من الموت المخيف، وقد أصيب منذ وقت مبكر بداء التشبه بالمفكرين. وهو بجانب تمثيله الرئيسي لشخصية «المضطهد» الرئيسية، إلا أنه «المحك» الذي يستخدمه المؤلف في إيضاح جوانب المنتمي إلى اليسار آنذاك. أحمد عاكف يقتني مجموعة من الكتب الأزهرية يعدها آية العلم العسير الذي لا ينفذ إلى حقائقه إلا الأقلون. وهو يلتقي مع مأمون رضوان في جزئية صغيرة على الرغم من أهميتها، تلك هي أنه أصيب في فترة من حياته بمرض غريب هو الأرق، ولكنه كان من جملة الأسباب التي عقم بها عقله وأشفت به على الجنون.

النقيض المقابل لأحمد عاكف هو المحامي الشاب أحمد راشد، وهو الذي يصل حركة الانتماء إلى اليسار في القاهرة الجديدة بهذه الحركة في خان الخليلي، برباط جديد من الإيمان بالاشتراكية العلمية. والصراع بينه وبين أحمد عاكف لا يضيق حتى يصبح حواراً ومناقشات في المبادئ الإنسانية كما هو الحال في القاهرة الجديدة. وإنما يجسم الفنان

الصراع بينهما في موضوعات بعيدة نوعًا عن التقريرية والمباشرة، كأن يقول المنتمي اليساري أحمد راشد: «هذا الحي هو القاهرة القديمة، فهو بقايا متداعية حقيقةً بأن تهز الخيال وتوقظ الحنان وتستثير الرثاء. فإذا نظرت بعين العقل لم ترَ إلا قذارة تقتضينا المحافظة عليها التضحية بالبشر. وما أجدر أن نمحوها لننتج للناس فرصة التمتع بالحياة الصحية السعيدة.»

حينئذٍ يقع المنتمي إلى اليمين في حيرة بالغة من هذا الأسلوب الجديد في التفاهم، ومن ثم يندفع قائلًا: «ليس القديم من البقاع مجرد قذارة، فهو ذكرى قد تكون أجل من حقائق الواقع فتبعث في النفوس فضائل شتى ... إن القاهرة التي تريد أن تمحوها من الوجود هي القاهرة المُعزّية ذات المجد المؤثّل. أين منها هذه القاهرة الجديدة المستعبدة؟» إن الفنان ما يزال يضرب على وتر أزمة الديمقراطية، وموقف كل من اليمين واليسار في هذه الأزمة. ولكنه لم يعد يستخدم الشخصية بوقًا هاتفًا بآراء اليمين واليسار؛ بل هو يدع الشخصية في حالة فعل. ولكنه لا يتجاوز هذه الخطوة اليسيرة إلى ما هو أعمق من الصراع بين الشخصية والأخرى، إلى الصراع بين الفكر والواقع. إن تجسيم الحركة الدرامية في خان الخليلي يظل مقصورًا على طرفي اليمين واليسار، فحين يستشهد أحمد عاكف بببيت من الشعر في حديثه يقاطعه أحمد راشد قائلًا: «أأنت يا أستاذ عاكف من الذين يتشدقون بالشعر؟

فتساءل عاكف بإنكار: وماذا ترى في ذلك؟

– لا شيء البتة، إلا أنني أعلم أن الناس عادةً لا يعدلون بالشعر القديم شعرًا حديثًا، مما يوجب أن يكثر استشهادهم، إذا أرادوا أن يستشهدوا بشعر، بالقديم، وأنا أكره النظر في الماضي.

– لا أكاد أفهم.

– أريد أن أقول إنني أكره الاستشهاد بالشعر؛ لأنني أكره الرجوع إلى الماضي. أريد أن أعيش في الحال والمستقبل، وحسبي ما في عصرنا من حكماء هم أهل للإرشاد والتوجيه. وكان أحمد عاكف على عكس صاحبه يحسب أن الماضي انطوى على العظمة الحقيقية، أو أنه لم يعرف غير بعض نماذج العظمة الماضية ولا يدري شيئًا عن عظماء «عصرنا»، فثارت ثائرتة وقال منكرًا: وفيهم إنكار عظمة الغابرين وفيهم الأنبياء والرسل. – لعصرنا رسله كذلك.

وأوشك الرجل أن يعلن دهشته، ولكنه كان أحرص من أن يبدي — في حديث — دهشته إلا إذا أوجب ذلك جهل محدثه — لا علمه — طبعًا! فتساءل في هدوء: ومن رسل العصر الحاضر؟

— اضرب مثلًا بهذين العبقرين: فرويد، وكارل ماركس..

إن نجيب محفوظ يسجل «المدى» الذي بلغته الحركة الفكرية في مصر بأنها عبرت مرحلة أوجست كومت في التفكير الاجتماعي إلى مرحلة كارل ماركس. وهو يضيف ظاهرة الخلط التي راجت في الفكر المصري الحديث بين فرويد وماركس، حتى إن سلامة موسى يقول: «لقد خرجت منهما بأزكى الثمرات». المرحلة الواقعة بين كومت وماركس — عند نجيب محفوظ — هي مرحلة فكرية فحسب، لم يتصور انعكاساتها الاجتماعية، والنسيج الفني الذي يجسد هذه الانعكاسات ... ولا شك أن العمل الفني عالم مستقل بذاته لا ينبغي أن نقارن بينه وبين العالم الواقعي إلا في حدود همزات الوصل القائمة بين الفن والحياة. أي أن قراءتنا لخان الخلي في إطارها الواقعي لا ينسينا «المادة الخام» التي صاغها الفنان في هذا الإطار؛ فالمادة الواقعية الخام هي إحدى العناصر المكونة للعمل الفني ... بالإضافة إلى بقية عناصره النفسية والأيدولوجية والجمالية. لهذا فهو — أي الفنان في هذه الرواية — يكتفي بوقع التطور على النماذج البشرية المختلفة، فيستأنف السرد حول أحمد عاكف «... وشعر بيد تضغط على عنقه تكتم أنفاسه! بل شعر بجرح عميق في كرامته لأنه لم يسمع قبل الآن بهذين الاسمين! وأضمر لصاحبه غضبًا جنونيًا. ولكن لم يسعه إظهار جهله فهز رأسه هزة العارف العالم وتساءل: «أتراهما — أي فرويد وماركس — يضارعان العباقرة الأولين؟!

وكان سرور المحامي الشاب بعثوره على إنسان مثقف لا يعادله سرور، فرغب في المناظرة رغبة قوية، وأدنى كرسيه إلى كرسي صاحبه حتى لم يُعد يفصل بينهما شيء. وقال بصوت لا يسمعه سواه: لقد هيأت فلسفة فرويد للفرد فرص النجاة من أمراض الحياة الجنسية التي تلعب في حياتنا الدور الجوهري، ونهج له كارل ماركس سبل التحرر من الشقاء الاجتماعي، أليس كذلك؟»

الفنان يلخص بهذه الأسطر أحد الأنباء المهمة في ذلك الوقت، هو أن الفكر الماركسي أصبح التعبير الثوري عن الحركة الاجتماعية المصرية. ومن ناحية أخرى أصبحت الثقافة هي الرباط النضالي الأول الذي يشد أبناء البرجوازية من المثقفين إلى الكفاح الثوري من أجل الاشتراكية. غير أن نجيب محفوظ لا يرى من هذا الكفاح سوى المسألة الوطنية والجانب الديمقراطي والمركة ضد الرؤية الميتافيزيقية التي ورثناها عن أجداد الأجداد

منذ آلاف السنين. أحمد راشد لا يرى «حكمة» في الماضي، فإذا قال عاكف «وديننا؟» رفع الشاب حاجبيه دهشة «ولو استطاع عاكف أن يستشف ما وراء النظارة السوداء لرأى نظرة احتقار تورث الجنون»، وكان عاكف يقرأ منذ بعيد فلسفة إخوان الصفاء الدينية فرغب أن يلخصها في كلمات لمحدثه البغيض؛ ليدفع عن نفسه تهمة الأخذ برأي العوام في الدين، فقال: «إن في الدين ظاهراً حسياً للعوام وجوهراً عقلياً للمفكرين، فهناك حقائق لا يضيق المثقف بالإيمان بها؛ مثل الله والناموس الإلهي والعقل الفعال.

فهز الشاب منكبيه استهانة وقال: إن العلماء المعاصرين يعلمون بما للذرة من عناصر، ربما وراء عالمنا الشمسي من ملايين العوالم، فأين الله؟ وما أساطير الديانات؟ وما جدوى التفكير في مسائل لا يمكن أن تُحل، وبين أيدينا مسائل لا حصر لها يمكن أن تُحل، وينبغي أن نجد لها حلاً».

ولا يفوت الفنان أن يصور المناخ السياسي والاجتماعي، فيلفت النظر إلى جماعة من لابسى الجلابيب أحاطوا بمائدة عند مدخل القهوة، ومضى كل منهم يعد رزمة ضخمة من الأوراق المالية، وكان منظرًا يستدعي الدهشة لما فيه من أوجه التناقض، فقال أحمد عاكف: «لعلهم من أغنياء الحرب.

فقال الآخر موافقاً: سيهجرون طبقة ويلحقون طبقة أخرى.

— إن الحرب ترفع كثير من السفلة.

— السفلة! ... هذا صحيح، ولكن لا يوجد حد فاصل بين السفلة والطبقة العالية، فأرستقراطيُّو اليوم كانوا سفلة الأمس. ألا تعلم أن رعاع الغزاة انتهبوا في الماضي أراضيها بحكم الغزو؟ ... وها هم أولاء يكونون طبقة عالية متمتعة بالجاه والسؤدد والامتيازات التي لا حصر لها. ولأول مرة يميل إلى موافقته دون نزوع إلى المعارضة، فقال: هذا رأيي! فاستدرك الشاب قائلاً: ويرى كارك ماركس أن العمال سيظفرون بالنصر النهائي فيصير العالم طبقة واحدة متمتعة بالضرورات الحيوية والكمالات الإنسانية، وهذه هي الاشتراكية!».

إن المنتمي إلى اليمين والمنتمي إلى اليسار، يلتقيان في كثير من الأحيان. ولكنه لقاء ذو دلالة واضحة، فنجيب محفوظ يختم النقاش كما يختم القاهرة الجديدة بانتصار واضح لأحد الرأيين المتصارعين، فالموضوعية الكاملة في تصوير الموقف الدرامي لا تنفي أن هناك نتيجة موضوعية محددة هي الاشتراكية والفكر العلمي. ولما كانت نقطة الانطلاق الدرامية دائماً هي «الموقف من الدين»، فإن امتدادات هذا الموقف تصوغ الأحداث هكذا:

مناقشات حامية لا تنتهي بين اليساري المؤمن بالعلم واليميني المؤمن بالله. وتحجب الرؤية الاجتماعية القاصرة للفنان حينذاك، ما تؤكده حركة المجتمع من انتصارات إلى جانب العلم والاشتراكية ... بغض النظر عما يمكن أن تؤدي إليه هذه الانتصارات من كشف لأوراق الدين والميتافيزيقا. فاليساري — بعد مرحلة رد الفعل — ينظر إلى الدين نظرة جديدة. إنه يراه معوقاً للحركة الثورية بلا شك، ولكنه يحاول ألا يجعل منه قضية أساسية في زمن معين، وبين الجماهير الشعبية بالذات. فالأهم هو القضاء على الاستغلال الاجتماعي الذي يؤدي بدوره إلى القضاء على الاستغلال العقلي. وفي أحيان نادرة كان الفنان يلتقط حركة الاحتكاك بين الفكر والواقع، فيصور ما آلت إليه الجماهير من ضلال خطير، فيدور مثل هذا الحديث بينهم: «... وهتلر ينطوي على احترام عميق للبقاء الإسلامية!

— بل يقال إنه يُبطن الإيمان بالإسلام!
— ليس هذا عليه ببعيد، ألم يقل الشيخ لبیب التقي النقي إنه رأى فيما يرى النائم علي بن أبي طالب — رضي الله عنه — يقلده سيف الإسلام.
— سوف يعيد، بعد فروغه من الحرب، إلى الإسلام مجده الأول. وينشئ من الأمم الإسلامية اتحاداً كبيراً، ثم يوثق بينه وبين ألمانيا بعهود الصداقة والتحالف.
— لذلك يؤيده الله في حروبه.

— وما كان الله لينصره لولا جميل طويته، وإنما لكل امرئ ما نوى.»
هذا الاختيار الدقيق لانعكاسات اليمين الفكري على موقف الجماهير من المسألة الوطنية، يمثل ما سبق أن أشرت إليه بعملية التفاعل بين الفكر والواقع. فليس الأمر مجرد حوار بين منتمٍ إلى اليمين وآخر إلى اليسار، وإنما يتجاوز الحوار الثقافي المألوف إلى تلمس نبض الحياة في وجدان الشعب. وفي المستوى الجمالي تُعد هذه الخطوة جديدة من جانب نجيب محفوظ، ولكنها خطوة قصيرة المدى والفاعلية إلى حد كبير أيضاً. فمن غير المعقول — بعد عشر سنوات من أحداث القاهرة الجديدة — أن يظل المنتمي اليساري محصوراً في نطاق ضيق من المناقشات بإحدى المقاهي. بل إن علي طه كان أكثر تقدماً بإقباله على العمل الحر في الصحافة وتأليفه مقالات داعية إلى توزيع الثروة الإنتاجية توزيعاً عادلاً ... أما أحمد راشد فلا نراه إلا محاوراً ذكياً في أحد أركان المقهى، يسوي المنظار الأسود على عينيه ويقول: «لدي أمل واحد؛ أن ينتصر الروس ويحرروا الدنيا من الأغلال والأوهام.» أو يقول: «نحن شعب من الشحاذين ... وحفنة من أصحاب الملايين.»

أو أنه: «ليس يوجد شر من نظام يقضي على أناس بالانحدار إلى مستوى الحيوان الأعجم». أو يتساءل: «لست أدري كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء وهم يعلمون أن غالبية قومهم جياع؟» لا ريب أن هذه الكلمات تشير إلى اتجاه السهم في تكوين الشخصية الفنية؛ فأحمد راشد هو نموذج للمثقف البرجوازي المتقدم. وأعود مرة أخرى إلى القول بأن المقارنة بين الفن والواقع يملئها منهج الفنان في التعبير. فلقد أثر المنهج الواقعي الذي يستمد من الحياة مادته الخام. والمادة الخام تشترك، كما قلت، في صياغة العمل الفني على نحو ما. لهذا أقول إن تصوير المضطهد — أحمد عاكف — أسدل ستارًا كثيفًا على تصوير المنتمي. وعلى الرغم من ثانوية الدور الذي يقوم به أحمد راشد إلا أن استخدامه أصلًا كنموذج للمنتمي اليساري كان يفرض على الفنان مجموعة من الاعتبارات. الاعتبار الأول أن ثانوية الدور لا تعني بحال إهمال الشخصية، أو إلقاءها في الظل. فنحن لا نستطيع الزعم بأن أحمد راشد كان أكثر فاعلية من أي شخصية أخرى تتراد المقهى. فبالرغم من تحدياته الفكرية لآراء أحمد عاكف، إلا أنه لم يكن ذا أثر إيجابي في تحريك الأحداث، ولو في المستوى الثاني أو الثالث لشخصيات الرواية. والاعتبار الثاني هو عزلة الحياة الخاصة عن الحياة العامة لشخصية أحمد راشد، أو أن هذه وتلك لم تكن سوى الأحاديث المتناثرة الخاصة بينه وبين الأصدقاء. أما صياغة الشخصية في حالة تفاعل مع الأحداث الخاصة والعامة. فإن ذلك ما لم يخطر على بال المؤلف الذي لم يتصور، فيما يبدو، أن وحدة الشخصية لا تنفي تناقضاتها الخاصة بين الفكر والسلوك، أو بين السلوك العام والسلوك الخاص. إن العام والخاص في حياة الشخصية الفنية يخلق ما يمكن تسميته بدراما الشخصية. والاعتبار الثالث هو الكشف عن العالم الداخلي لأحمد راشد. فلا أحد يعلم ما إذا كانت المحاماة وفقدان إحدى العينين ودخله الشهري وأصدقائه لها تأثير خاص على ديناميكية حياته، أو أن نوعية يساريته كانت بمعزل عن عالمه الداخلي.

إن الفنان لا يتجاهل هذه الاعتبارات تمامًا، ولكنه يصوغها على نحو قريب من المباشرة التي تخلص منها إلى حد ما في هذه الرواية. بل إن هذا النقص في التكوين الدرامي لشخصية أحمد راشد يحدث خللة عميقة في الهيكل الروائي العام ... ففي أكثر المواضع يلجأ الفنان إلى تجسيم الانفعال الشعوري بحيث يبتعد به عن المباشرة أو التقرير. فإذا جاء عند شخصية أحمد راشد سمعناه يقول: «لا غنى عن التسلح بالعلم للمكافح الحق، لا للاستغراق في تأملاته، ولكن لتحرير النفس من أصفاد الأوهام والترهات، فكما أنقذتنا الديانات من الوثنية ينبغي أن ينقذنا العلم من الديانات.» أو

هو يجيب على أحد المتحمسين للألمان هكذا: «الظاهر أنك تجهل حقيقة روسيا، روسيا الاشتراكية غير روسيا القيصرية، الشعب الاشتراكي كتلة من الصلب والإيمان والعزيمة، وهو ربما تقهقر ريثما يأخذ أنفاسه، ولكنه لن يلقي السلاح أبداً، لن يسلم لدواعي الهزيمة.» أو هو يعلق على حادثة شراء أحد المسنين الأثرياء لفتاة جميلة فقيرة تصغرهُ سنّاً بسنوات كثيرة، فيقول: «... انظر إلى المال كيف يَسْتَذِلُّ الحسن؟ إن أقبح ما في عالمنا هو خنوع الفضائل والقيم السامية للضرورات الحيوانية، فكيف سامت الحسناء نفسها قبول يد هذا القرد الدميم؟ ولن يكون اجتماعهما زواجاً، ولكنه جريمة مزدوجة تعد من ناحية سرقة، ومن ناحية اغتصاباً. ولن يزال جمالها فاضحاً لقبحه، وقبحه فاضحاً لجشعها ... ولا يمكن أن تُقترف هذه الجريمة وأمثالها في ظل الاشتراكية.» أو هو يقول للفتاة التي يقوم بتدريسيها: «يخيل إليّ أنك لا تحبين العلم كما يجب، وإن لم ينقصك الاجتهاد أو حسن الفهم، فأحببيه كما تحبين الحياة؛ فهو منها بمثابة العقل من شخص الإنسان، وينبغي أن يتغذى به عقلك ويتمثله كما يتغذى جسمك بالطعام ويتمثله. أين الشوق إلى أسرار الوجود؟ أين اللهفة على المعرفة؟ ... لا يجوز أن يتخلف قلب المرأة عن قلب الرجل في طريق العرفان والمجهول.»

إن هذه المحاورات الذكية تضيء لنا الإطار العام للشخصية الفنية التي يمثلها المنتمي اليساري. بالإضافة إلى استخدام الفنان للمضطهد كمرآة — من أحد جوانبها — للضمير اليميني. ولكنها، هذه المحاورات، لا تصوغ بحالٍ جوهر هذه الشخصية، ما دام هذا الجوهر بعيداً عن أي امتحان أو تفاعل أو احتكاك مع الواقع الاجتماعي أو الآراء الفكرية الأخرى. فنحن لا ندرى بعد مرور عشر سنوات على أحداث القاهرة الجديدة، ما إذا كان المنتمي اليساري في مصر قد تجاوز — وما أكثر ما يتجاوزه — مرحلة رد الفعل إزاء الدين، فتكونت معالمة وخصائصه الذاتية بمعزل عن التضخم والانفعال والمبالغة. هل ما يزال الدين هو نقطة الانطلاق في الانحياز إلى اليسار الاجتماعي. وما هو الفرق بين أن يكون الدين هو هذه النقطة، أو أن يكونها المجتمع بطبقاته وصراعاته المختلفة؟ أم أن هناك أكثر من وشيجة اتصال وامتزاج بين الدين — كحركة فكرية — وصراع الطبقات كحركة اجتماعية؟ ... إن الإجابات الحاسمة على هذه التساؤلات كان يمكن للشخصية الفنية المتكاملة أن تجيب عنها، ولكن عناية نجيب محفوظ بالشخصيات والأحداث الرئيسية وتجاهل الشخصيات والأحداث الثانوية؛ أوجد ما يشبه التضخم في العمل الروائي من جهة، والهزال في بعض جوانبه الأخرى.

غير أنه في رواية «بداية ونهاية» حاول الفنان أن يخطو خطوة جديدة، فإلى أي مدى حققت هذه الخطوة أعلامنا؟ كان المنتمي اليساري في الأعمال السابقة، يتميز بالوضوح الكامل، وكان وضوحه يقترب من المباشرة والتقريرية. أما في «بداية ونهاية» فنحن أمام مأساة البرجوازية المصرية الصغيرة، التي تنبت في كثير من الأحيان ذلك المنتمي غير المحدد الذي يتسم في معظمه بالغموض. استقبل «حسين» موت أبيه بقلب صامد، ولكنه أبى أن يُحمّل الله المسؤولية ... مسئولية هذه «المصيبة»، فيوجه الحديث إلى أحد إخوته قائلاً: «ألا ترى أن الله إذا كان مسئولاً عن موت والدنا فليس مسئولاً عن قلة المعاش بحال الذي تركه؟» ... أي إن المنتمي هنا يتجه ضميره إلى المأساة الاجتماعية مباشرة. ويعينني هنا أن ألفت النظر إلى الزمن الروائي لبداية ونهاية، فهو ثلاث سنوات تبدأ مع القاهرة الجديدة قبيل الحرب، وتنتهي بعد الحرب. ومعنى ذلك أن حسين قد عاصر — فنيًا — علي طه. ومعناه — روائيًا — أن الفنان يقدم أكثر من نموذج للانتماء اليساري، أو أنه يشير إلى أن ثمة درجات عديدة للانتماء نحو اليسار، ولعل حسين يمثل الحد الأدنى من عملية الانتماء. فهو ليس شابًا جامعيًا كعلي طه أو أحمد راشد حتى يمكن القول إنه تلقى ثقافة ما تعينه على التفكير والتأمل. وهو لم يقف ذلك الموقف العنيد من قضية «الدين» ... بل هو أقرب إلى «الحساسية الشعبية» التي تنفرد بحصيلة لانهائية من المعاناة، من التجربة؛ فهي بفطرتها الخام تستشعر الأسى العميق في بلواها الاجتماعية، والمأساة تحركها بصورة عفوية نحو اليسار. لهذا لا ندهش كثيرًا حين نستمتع إلى حسين يردد في صفاء: «إننا نأكل بعضنا بعضًا، ينبغي أن نُسر بتفريغ حسن وعبثه ما دام يجيئنا كل شهر بفخذ خروف. وينبغي أن نُسر بأختنا الخياطة ما دامت تُعد لنا لقمتنا الجافة. وهذا الشاب المتذمر — يقصد حسنين — ينبغي أن يُسر بانقطاعي عن التعليم ما دام سيتم تعليمه هو. يأكل بعضنا البعض. أي وحشية. أي حياة! لعل لا أجد إلا عزاء واحدًا وهو أن قوة أكبر منا جميعًا تطحننا طحنًا وتلتهمنا التهامًا، وأنا نصمد ونقاتل» ... قلت إننا لا ندهش كثيرًا حين نستمتع إلى هذه الكلمات؛ فهي تحدد «طبيعة» الانتماء اليساري عند حسين من ناحية، وهي تحدد «المدى» الذي تذهب إليه هذه اليسارية من ناحية أخرى. والفنان هنا يرسم الشخصية الحية في حالة فعلٍ بالرغم من كل ما تشير به الكلمات من حوار ذهني. فالحوار هنا يجيء جزءًا لا ينفصل عن بناء الشخصية. الحوار يسهم في بلورة الشخصية ويكسوها باللحم والدم. يبعث فيها وهجًا حارًا من السلوك الواقعي البعيد عن التجريد.

وإذا وصل الحوار إلى درجة التجريد، فإنما ليعبر عن جانب آخر من جوانب الشخصية. الحوار التجريدي عند علي طه أو أحمد راشد كان يمثل الجانب الوحيد، أو الأداة الوحيدة في صياغة الشخصية، ومن هنا كان يحمل قدرًا لا بأس به من الافتعال. أما في شخصية حسين فإن التجريد يمثل أحد وجوه الشخصية، فهكذا يردد حسين: «يا للعجب! ... إن مصر تأكل بنيها بلا رحمة. ومع هذا يقال عنا إننا شعب راضٍ. هذا لعمري منتهى البؤس. أجل غاية البؤس أن تكون بائسًا وراضيًا. وهو الموت نفسه. لولا الفقر لوصلت تعليمي، هل في ذلك شك؟ ... الجاه والحظ والمهن المحترمة في بلدنا هذا وراثية، لست حاقدًا، ولكنني حزين. حزين على نفسي وعلى الملايين. لست فردًا، ولكنني أمة مظلومة، وهذا ما يولد في روح المقاومة ويعزيني بنوع من السعادة لا أدري كيف أسميه. كلا لست حاقدًا ولا يائسًا أيضًا، وإذا كانت فرصة التعليم العالي قد أفلتت من يدي، فلن تفلت من يد حسنين، وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب، سوف ترد الروح إلى أسرتنا فنذكر أيامنا السود بالفخار» ... هذا الحوار المجرد من حدث أو موقف يعود بعدئذٍ فيرتبط بكل أطراف الحدث الدرامي الصانع للمأساة. هذا الحوار التجريدي يجسم «المستوى الفردي» الذي ينطلق منه تفكير هذا النوع من المتنمين. إنه يتمثل مصر كلها ترقد بين ذرات دمه. ومع هذا يعتقد أن تخرج حسنين من هذه المرحلة العالية يكفل له الأمن ولأسرته الاستقرار. وهذه الرؤية القاصرة عند حسين، هي بعينها، كانت تشكل حياة حسنين. ومن هنا جاءت النهاية المأساوية ترسم خطوط الفاجعة بصرامة. فقد تجاوز نجيب محفوظ رؤيته المحدودة فيما مضى إلى آفاق أكثر رحابة وعمقًا. تمكن من أن يرى أن الأسلوب الفردي في التمرد على النظام القائم ليس حلًا موضوعيًا لمأساة مصر في ظل الحكم البرجوازي شبه الإقطاعي المتحالف مع الاستعمار. لذلك جاءت النهاية في «بداية ونهاية» دامغة للأسلوب الفردي في التمرد والمستوى الفردي في التفكير. جاءت النهاية ردًا حاسمًا على تساؤلات حسين الذي تمثل مصر في ذاته كما تمثل القوة الطاحنة لمصر، ولكنه لم يتمثل قط حلًا ثوريًا كاملاً. ليس الحوار تجريديًا إذن، ما دام يرتبط بالشخصية والحدث العام والموقف الدرامي. كانت تصورات حسين وتخيالاته عن كارثة مصر ومصيبته هو شخصيًا، ترتبط ديناميًا بالحركة الاجتماعية الدائرة من حوله. وكان الفنان يقول إن هذه الدرجة الباهتة من درجات الانتماء إلى اليسار لا تحقق — في المستوى الاجتماعي — سوى هذه الدرجة البشعة من درجات المأساة. كان حسين يزاوج بين همومه الفردية الخالصة، فيعز عليه كثيرًا أن يرى أمه منزوية في العربة الحقيبة وسط البؤس والبائسين، وبين هموم مصر كلها حين يسمع أحدهم يسأله: هل سمعت عن

شخص واحد بمصر مات جوعاً؟! فيجيب بمرارة أصل شعبنا اعتاد الجوع! ولكن هذه المزاجية لم ترتقِ إلى مستوى التفاعل أو الالتحام العضوي. نحن لا نلاحظ ارتفاعه إلى هذا المستوى كلما التقى بمأزق خاص، كالحب. فعندما تقرر الظروف المحيطة أن يصير قليلاً على الزواج يتأزم على نحو غريب حتى يصفه الفنان بقوله: كان في تلك اللحظة عدوً لنفسه وللشعر جميعاً. أما هو فيقول: «ما قيمة هذا كله؟! الموت أرحم من الأمل». وإذا قرأ كتاباً عن الحركة الاشتراكية لمكدونالد أحس بسعادة غامرة ما دامت الاشتراكية في رأي المؤلف لا تتعارض مع الدين ولا الأسرة ولا الأخلاق «كان في وحدته وضيقة يسعد بأحلام الإصلاح ويتخيل مجتمعاً خيراً من المجتمع الذي يعيش بين أحضانه، وحالاً خيراً من الحال المقدرة له، وأسعده الأمل في إمكان تحقيق خياله دون الاعتداء على العقائد التي أشرب حبها والإيمان بها منذ طفولته»، «ووجد نفسه ذات يوم، يتأمل في صمت حزين الفوارق الطاغية التي تميز بين الموظفين، وامتد خياله وهو لا يدري إلى الفوارق التي تفصل بين الناس عامة.»

لقد عُني نجيب محفوظ بتجسيد النسيج الأساسي للبرجوازية الصغيرة. وقَدَّم المنتمي إلى اليمين أو إلى اليسار كخطّين ثانويين، ولكنهما يكملان الصورة، فظهرتا في شكلهما التقريريري المباشر الذي يومية بضعف حركة الانتماء ويبدو هذا واضحاً في أعماله الثلاثة «القاهرة الجديدة»، «خان الخليلي»، «بداية ونهاية». وقد أراد نجيب محفوظ أن يقول إن المنتمي اليساري المصري في أزمة، وقدم نفسه تعبيراً حاسماً عن هذه الأزمة العقلية من خلال كمال عبد الجواد. ثم أوضح معالم الأزمة «المحسوسة» من خلال أحمد وعبد المنعم، فلم يكن يعنيه سوى هذه المعالم التي تتركز في أزمة الحرية. أما النماذج فليست إلا ركائز بعيدة عن الواقع. يتضح هذا البعد في تصوير الفنان لشخصية أحمد شوكت على أنها اليساري المثال، أو المنتمي النموذجي وكما لم تكن الحركة اليسارية في مصر أثناء كتابته القاهرة الجديدة على تلك الدرجة من الضعف والوهن، كذلك لم يكن المنتمون اليساريون في المرحلة التاريخية التي تقع أثناءها أحداث السُّكَّرية على درجة عالية من الكمال والنضج. لهذا تقترب رؤية نجيب محفوظ للحركة الاجتماعية إبان تلك الفترة من المستوى النظري المحض، وتبتعد كثيراً عن تلمُّس اتجاهات هذه الحركة في الواقع الحي. مما أدى بالشخصيات التي تمثل اليمين واليسار إلى ما يشبه الجمود، لولا رمزيتهما التي تمثل بها جانباً خفياً من أزمة كمال عبد الجواد. كذلك كان الاتساع والشمول في

لوحة العرض البانورامي التي عشناها في الثلاثية عاملاً هاماً في التأكيد على الدرجات المتفاوتة من الانتماء. أي إننا نلاحظ على شخصية فهمي بعض الملامح التي لاحظناها على حسين. فبينما كانت الوطنية تجمعهما يختلف فهمي عن حسين بأنه كان ثورياً بالمعنى التطبيقي، فلم ينزوَ قط بأبراج همومه الفردية، ولكنه بادر بالهجرة من هذه الأبراج إلى ساحة النضال، مهما كان الموت من احتمالات الطريق.

كشف نجيب محفوظ خلال هذه الشخصيات جميعها عن الوجه الرجعي الملازم للبرجوازية الصغيرة، وهو خوفها المستمر من السقوط، وإحساسها العميق بالملكية الفردية. كما أنه كشف عن وجهها التقدمي كشريحة كادحة. أما أزمة المنتمي اليساري، فقد حدها على ضوء طبيعة البرجوازية الصغيرة، فهو — أي المنتمي — لا يتخلص تماماً من عناصر الضياع والاضطهاد ... إلخ، كما أنه يتبنى قِيم طبقة أخرى غير طبقته، أي أنه ليس أصيلاً في انتمائه إليها. إن المنتمي في أدب نجيب محفوظ — حتى الثلاثية — هو الفرد الملتزم بقضايا المجتمع الذي يعيش فيه ... ويبدأ الالتزام من التعاطف النظري مع هذه القضايا إلى الارتباط التنظيمي بالحزب أو الجماعة المعبرة عن هذه القضايا. والانتماء الذي تخصص نجيب في تحليله هو انتماء البرجوازي الصغير. فإذا كان النسيج الأساسي للبرجوازية الصغيرة المصرية هو الضائع والمضطهد والطريق القصير والمسدود والسراب، فإن الاستقطاب الانتمائي ناحية اليمين أو ناحية اليسار يصوغ كيان المرحلة التاريخية الجديدة التي كانت تجتازها مصر في نهاية الثلاثية. هذا الاستقطاب الذي تنتمي أغلبيته إلى اليمين، وأقليته إلى اليسار. فيتبنى اليميني أكثر القيم رجعيةً، وبالتالي يتفق مع مضمون الطبقة السائدة. في حين يتبنى اليساري أكثر القيم تقدماً فيخرج بذلك عن الطبقة ويصبح من أعدائها. ومن هنا تبدأ أزمته التي ندعوها بأزمة الحرية. يلتقي اليميني واليساري إذن في أنهما يرغبان في تغيير الشكل الاجتماعي (ككل)، مختلفين بذلك مع النسيج الأساسي لشريحتهما الاجتماعية، فهما لا يتجاوزان مأساة البرجوازية الصغيرة كما يفعل الضائع أو المضطهد، وإنما مأساة المجتمع بأكمله ... ثم يفترقان من حيث تحديد هذا الشكل.

إن معالجة أزمة المنتمي العربي في مصر — على هذا النحو — ترفض المقارنة مع أية أعمال أخرى في الشرق أو في الغرب. ففي أدب القرن التاسع عشر، نستطيع أن نقرأ لدستوفيسكي قمة شوامخه «الإخوة كرامازوف» فنضع أيدينا على نماذج الشباب الثوري حينذاك، وهو يتخذ موقفاً بالغ الصرامة من الدين، وموقفاً مماثلاً من أزمة المجتمع.

ولكن الطرف النقيض لهذا النموذج من هو الابن الآخر الذي ترهبين، وأصبحت «السماء» هي مملكته الحقيقية. فهل يمكن أن تكون هذه هي خريطة اليمين واليسار في روسيا القيصرية؟ كلا، وإنما كان الراهب الشاب نموذجاً للامنتمي ولم يكن قط منتمياً إلى اليمين على الرغم من تدينه الحاد. لماذا؟ لأن الرهبنة والتصوف وما إليهما ليس تجنيداً للفرد في خدمة اليمين، وإنما هي زلزلة عقلية أساسها الشعور الحاد بالانتماء. على عكس الانتماء إلى جماعة الإخوان المسلمين أو مصر الفتاة؛ فهما منظمتان سياسيتان من حيث الجوهر، وما الدين عند الإخوان المسلمين، أو القومية عند مصر الفتاة، إلا دعامة أساسية يقام عليها صرح الفاشية. واللانتماء الذي يصدر عن إيمان عميق بحرية الفرد يختلف تماماً عن الانتماء إلى الفاشية أو النازية، وكلاهما يلتزم الإيمان العميق بالفرد وامتيازه. إن حرية الفرد شيء، وامتياز الفرد أو الصفوة الممتازة شيء آخر... أو لنقل إن الديمقراطية شيء والنيشوية شيء آخر. وهذا هو الفرق الكائن بين اللانتمى الغربي حين يتوسل بالرهبة إلى التمرد بالذات، وبين الأخ المسلم حين يتوسل بالإسلام إلى تقلد مقاليد الحكم وإقامة الفاشية الدينية.

إن أعظم ما في الثلاثية أنها طرحت قضية الانتماء على أوسع نطاق تاريخي بلغ الربع قرن. طرحت القضية في مستوياتها العديدة ومراحلها المختلفة. فإذا كانت بين القصرين تمثل حركة الانتماء إلى الحزب الوطني والإرهاص إلى تكوين الوفد، فإن قصر الشوق تمثل مرحلة الأزمة بين الانتماء الوفدي والانتماء اليساري المتكامل؛ بينما تمثل العسكرية مرحلة الانتماء الإيجابي إلى اليسار. هذا البناء التاريخي الدقيق هو أحد عناصر العمل الفني العظيم. فالمرحلة التي كان يمثلها الحزب الوطني هي سنوات الحرب العالمية الأولى. ونهاية بين القصرين رامية إلى نهاية هذا الحزب كممثل للحركة الوطنية. كذلك كانت هذه المرحلة هي سنوات الميلاد لثورة ١٩١٩م. ونهاية الجزء الأول من الثلاثية يؤكد أن هذه الثورة لم تنجح تماماً. لهذه الأسباب كان فهمي نموذجاً رائعاً للمنتمي الذي يصور أحلامه كأنها في جلاء الإنجليز والاستقلال التام. ولقد أدى غياب المشكلة الاجتماعية عن أذهان ووجدان القائمين بأمر المسألة الوطنية إلى نهاية الحزب الوطني والثورة معاً. وفهمي هو المثال القوي لهذا المنتمي إلى الحركات السرية المناوئة للإنجليز، لكنه لا ينشغل لحظة واحدة بمأساة الفئات الكادحة من المجتمع المصري التي شاركت في حركة الحصول على الاستقلال دون أن تنال ثمرة تذكر.

أما في قصر الشوق فإن كمال عبد الجواد يحتل الشاشة كلها، ويصبح هو البطل المأزوم، بطل العصر الممزق بين الفكر اليساري المتكامل والسلوك الوفدي القلق. وجاءت

نهاية الجزء الثاني من الثلاثية إعلاناً صريحاً بجوهر الأزمة. لقد وصلت المشكلة الاجتماعية إلى مرحلة عالية من النضج والاكتمال؛ بحيث لم يعد حزب الوفد قادراً على تجاوز هذه المشكلة أو حلها. أصبح المنتمي إلى الوفد عاجزاً عن تقديم الحل الثوري الممكن للمرحلة. وأثبت حزب الوفد بما لا يدع مجالاً للشك أنه حزب البرجوازية المسوّر بأسوارها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية؛ بحيث لا يستطيع أن يقدم شيئاً إلى مشكلات الطبقات الشعبية التي أزرتة أثناء الكفاح المشترك ضد الاستعمار. إن أزمة المنتمي في تلك المرحلة الوسطى هي أزمة الحرية في مدلولها العميق، أي حين يصبح شعار «الخبز والحرية» هو الشعار الأكثر ثورية لطبيعة المرحلة. وقد كانت جميع المدارس الليبرالية في الكفاح المصري — وعلى رأسها الوفد — قد استنفدت طاقتها الثورية إلى أبعد مدى يتسع لمصالح الفئات الطبقية التي تعلمت النضال في المدارس الليبرالية وحدها. وكان المثقف الثوري في محنة مريرة، عندما يجد حزبه الأثير — الوفد — ينكص عن الكفاح؛ بينما ما تزال في الجعبة النظرية مشكلات فورية عديدة تتطلب حلولاً سريعة. وكان واضحاً أن هذه الحلول لم تعد في حوزة الوفد بصورة نهائية ومطلقة.

والحق أن الطبقات الشعبية لم تكن في انتظار القيادات البرجوازية المأزومة؛ بل كانت تبحث بنفسها عن حلول ثورية لأزمته. وبالرغم من أن السكرية تعرض بالتفصيل لهذا الحل الثوري الذي استراحت إليه الطبقات الشعبية وجدت فيه المخلص الطبيعي ... إلا أن نجيب محفوظ لم يعد ذلك الفنان الذي يستعرض الحلول بطريقة آلية مباشرة ومن خلال حواريات تقريرية مُبَسَّرة. لقد أفاد بلا ريب من وسيلة «الاستقطاب» للنسيج الأساسي في شريحة البرجوازية الصغيرة، وأحس أنه أوفى هذا النسيج حقه فيما سبق الثلاثية من أعمال. وبقي أمامه استقطاب جديد يحل مكان الاستقطاب القديم ولا يُلغيه. بقي أمامه اليمين واليسار.

وكان اليسار الإيجابي المتكامل، هو الحل الذي تراءى لنجيب محفوظ، كي ينقذ مصر من أزمته الاجتماعية. كان هذا اليسار رؤياً ضبابية غائمة في بين القصرين؛ فلم يرتفع فهمي إلى المستوى الثوري الشامل للقضية الوطنية والقضية الاجتماعية معاً. وكان هذا اليسار في أزمة المخاض التي أصابت كمال عبد الجواد في قصر الشوق، فلم يتجاوز محنة التناقض بين الفكر والسلوك، ثم جاء هذا اليسار في السكرية، واقعاً حياً متطوراً مع أحداث الفن والتاريخ.

أقول إذن: إن رؤية نجيب محفوظ لأزمة المجتمع المصري كانت رؤية يسارية، تتضح من فهمه للبناء التركيبي للأحداث. فتطور مراحل الكفاح المصري من الحزب الوطني إلى

حزب الوفد إلى الحركات الاشتراكية، هو تطور يتفق مع مفهوم اليسار لحركة التاريخ. كذلك جاء تفسيره لمراحل التطور المختلفة من نهاية الحزب الوطني والثورة إلى أزمة الوفد إلى بزوغ الحل الاشتراكي، تفسيراً يسارياً واضحاً. ولكن علاقة نجيب محفوظ بالتاريخ ليست هي علاقة المفكر السياسي، وإنما هي علاقة الفنان. وقد سبق لي أن قلت في غير هذا المكان إن هناك اتجاهين أساسيين في علاقة الفن بالتاريخ: أولهما يتخذ فيه الكاتب من التاريخ ما يُبلور له قضيته الفكرية، من شخوص وأحداث وتجارب. والآخر تستهويه من التاريخ بعض مراحل، فيميل إلى تفسيرها وتحليلها — على ضوء منهجه في التفكير — تفسيراً فنياً. وهناك اتجاه يستميله التاريخ لمجرد أن أحداثه مليئة بعناصر الحبكة الدرامية.^١ ويخيل إليّ أن مؤلف الثلاثية قد أفاد من هذه الاتجاهات الثلاث، فإن قضيته الفكرية — الانتماء — لم تفارقه قط، كما أن وجهة نظره الفكرية — اليسار — لم تفارقه قط، كذلك كان منهجه في التفكير الفني قد تجاوز التحديدات والقوالب السكونية، وأضحت الشخصيات والأحداث والمواقف كلاً واحداً متفاعلاً، يتصارع فيه الفكر مع الواقع صراعاً دينامياً حاراً.

يقول جاك جوميه في دراسته الموجزة عن الثلاثية: «لقد اتسعت — أي الثلاثية — في مداها كله لتوضيح شخصية أحمد عبد الجواد وكمال وياسين وعائشة وخديجة من جميع النواحي في فترة ربع قرن. أما الأحفاد الثلاثة فلم يبلغوا مبلغ الرجال إلا في نحو ١٩٤٠م، فلم يتسع المجال في الثلاثية لتوضيح شخصياتهم من جميع جوانبها.» وليس هذا القول صحيحاً. فالتراكم الكمي لأحداث بين القصرين وقصر الشوق كان بمثابة الأرضية للتغير الكيفي الذي حدث في السكينة. أي إن السكينة هي لحظة التغير الثوري في مجرى التاريخ المصري الحديث. ومعنى ذلك أن تجسيد هذه اللحظة لا يتطلب أكثر من بلورة الاستقطاب الأيديولوجي الذي حدث في نماذج نمطية. وهذا ما يفسر لنا كثرة التفاصيل ودقتها وضرورتها في الجزء الأول والثاني من الثلاثية؛ فقد كانت هذه التفاصيل هي الصياغة الوحيدة الصحيحة التي تستوعب أطنان التراكمات الكمية التي أدت فيما بعد إلى ذلك التغير الكيفي الحاسم في الخريطة السياسية المصرية. فلم تكن ضبابية المنتمي اليساري أو دروشة المنتمي اليميني في القاهرة الجديدة وخان الخليلي وبداية ونهاية إلا

^١ مجلة «أدب» اللبنانية، العدد الثاني، ١٩٦٢م.

تجسيداً لخطوات المنتني من حيث الكم والنوع في تلك المرحلة السابقة على إبرام المعاهدة. فقد كانت المعاهدة مرحلة كاملة في تاريخنا السياسي هي مرحلة الأزمة التي سببت بلبله هائلة في تفسير الأحداث وتوجيهها على السواء. ولقد كانت إيداناً لليسار بأن ينفلت من الضباب، كما كانت فرصة اليمين في التنظيم السياسي الشامل. والتفرقة الحاسمة بين التاريخ والفن هي التي توجب علينا ألا نحاسب نجيب محفوظ حساباً تاريخياً على دقائق الخريطة السياسية للبلاد. فإذا كانت مصر الفتاة تمثل جناحاً فاشياً خطيراً حينذاك، فإن الإخوان المسلمين كانوا أكثر تمثيلاً للفكرة الفاشية؛ لأنهم أكثر توغلاً بين الجماهير. وفي مجال الفن يضيق العمل الروائي بالحصص ويكتفي بالنمط والنموذج؛ لذلك يكتفي الفنان بما جاء على لسان عدلي كريم من أن مصر الفتاة جماعة فاشية مجرمة، ولكنه يتيح الفرصة كاملة أمام عبد المنعم شوكت ليُدلي بوجهة نظر اليمين المتطرف ممثلاً في الإخوان المسلمين. ولقد مر المؤلف بنماذج سبق أن التقينا بها في أعماله السابقة؛ كرضوان ياسين الذي يقترب في وصوليته وانحلاله من شخصيته محبوب عبد الدايم، وشخصية عبد الرحيم باشا عيسى التي تقترب من قاسم بك فهمي، وهكذا. إلا أن اتجاه السهم في الثلاثية كان أحمد وعبد المنعم شوكت في صراع متبادل وتفاعل حي، جعل نجيب محفوظ يقول في حديث له: «... ولا أعتقد أن أحداً قرأ الثلاثية دون أن تتركز عواطفه في شيء معين واضح.»^٢ واكتفى مؤقتاً — بهذه الكلمات — في نفي أسطورة الحياد التي يلصقونها عن جهل بأدب نجيب محفوظ.

وسوف تتحدد مهمتنا الآن في الكشف عن طبيعة الحركة الصراعية التي تتفاعل بها الشخصيات والأحداث والمواقف في السكزية، رواية الانتماء الإيجابي المتكامل ناحيتي اليمين واليسار. وذلك حتى نضع أيدينا على اتجاه السهم الذي يشير به نجيب محفوظ إلى مفهومه عن حركة التاريخ. وأراني أعود إلى جوميه لأجده يقول: «... إننا نلاحظ أن كلاً من الأخوين بريء من هذا الصراع أو الانقسام النفسي الذي كان يشمل حياة كمال خالهما ويمنعه من المضي في أي اتجاه.» والحق أن هذا هو رأي كمال نفسه «إن الجيل الجديد يشق سبيله العسير إلى هدف بئٍ دون شك أو حيرة، ترى ما سر دائي الوبيل؟!» كانت نقطة انطلاق الصراع هي الاتفاق على أن الوفد أفضل الأحزاب، ولكنه لم يعد مقنعاً على وجه شافٍ. ومن نقطة الاتفاق هذه ينطلق الاختلاف ثم الصراع. والاختلاف

^٢ الكاتب، يناير، ١٩٦٣م.

يتبلور في الأرضية السياسية لكل منهما. فعبد المنعم لم يعد كمأمون رضوان يكتفي بالحماسة الدينية والتخصص في الشريعة الإسلامية. كلا، بل هو يستمع إلى أحد زملائه في الشعبة يسأل مرشدهم: أليس من الحكمة أن نتجنب السياسة؟ فيجيب الشيخ بهذه الكلمات التي تستقر في أعماق عبد المنعم: «الدين هو العقيدة والشريعة، والسياسة، إن الله أرحم من أن يترك أخطر الأمور الإنسانية دون تشريع وتوجيه». وعبد المنعم يشارك مأمون رضوان في «الحساسية الدينية» إزاء ما سميها بالخطيئة، فهو يرفض اللقاء المختلس على بسطة السلم في مع الظلمة مع بنت الجيران. وهو في هذا السلوك يريد أن يكون منطقيًا مع ما يفكر به وهو يحاول إقناع أصدقائه قائلًا: إن الشبان يتهدهم زيغ في العقيدة، وانحلال في الخلق، وليس الرجم بأشد ما يستحقونه. أما أحمد فيستشعر هو الآخر إيمانًا عميقًا وتعصبًا شديدًا لما يؤمن به «بإيماني الخاص، إيماني بالعلم وبالإنسانية وبالغد. وبما التزمه من واجبات ترمي في النهاية إلى تمهيد الأرض لبناء جديد» ... وهنا يلتحم به عبد المنعم قائلًا: «هدمت كل ما الإنسان إنسان به».

— بل قل إن بقاء عقيدة أكثر من ألف سنة آية لا على قوتها، ولكن على حطة بعض بني الإنسان، ذلك ضد معنى الحياة المتجددة، ما يصلح لي وأنا طفل يجب أن أغيره وأنا رجل، طالما كان الإنسان عبدًا للطبيعة والإنسان وهو يقاوم عبودية الطبيعة بالعلم والاختراع كما يقاوم عبودية الإنسان بالمذاهب التقدمية، ما عدا ذلك فهو نوع من الفرامل الضاغطة على عجلة الإنسانية الحرة!

فقال عبد المنعم، وكان في تلك اللحظة يكره فكرة أخوة أحمد له: الإلحاد سهل، حل سهل هروبي، هروبي من الواجبات التي يلتزمها المؤمن حيال ربه ونفسه والناس، وليس من برهان على الإلحاد يمكن أن يعد أقوى من البرهان على الإيمان، فنحن لا نختار هذا أو ذاك بعقولنا بقدر ما نختاره بأخلاقنا.

ولا يفوت الفنان أن يومئ إلى اتجاه آخر يتستر خلف العلم قائلًا على لسان أحد أصدقائهما — حلمي عزت — «إيمان ... إنسانية ... الغد، كلام فارغ! النظام القائم على العلم وحده ينبغي أن يكون كل شيء، يجب أن نؤمن بشيء واحد هو استئصال الضعف البشري بكافة أنواعه، ومهما بدا عملنا قاسيًا، وذلك للوصول بالبشرية إلى مثال قوي نظيف.» ولا يكتفي نجيب بهذه الإيماءة؛ بل يضيف قائلًا بأنه: «كان أحيانًا تعثره نوبات تأثرة غامضة.»

إن شخصيات كرضوان ياسين وحلمي عزت ورياض قلدس، لا يجيء بها المؤلف عبثًا؛ بل هو يصوغ الواقع الأيديولوجي كانعكاس للواقع الاجتماعي. ثم يبادر بإلقاء

اليمن واليسار على السواء بين أحضان هذا الواقع، حتى يتم التفاعل والصراع في إطار كامل الموضوعية. لذلك نحن نلتقي بشخصية قلدس — على سبيل المثال — كممثل لتيار الشباب القبطي المتحرر من سلطان العقيدة. ولكنه أسير الانتماء إلى أقلية مضطهدة، فهو يرى أن الأقباط جميعاً وفديون؛ لأنه حزب القومية الخالصة التي تجعل من مصر وطناً حراً للمصريين على اختلاف عناصرهم وأديانهم. ورياض قلدس نموذج لهذا القلق المرير الذي يحسه كل من عانى ويلات هذه المشكلة. يقول رياض: «المرجو ألا تكون ثمة مشكلة، يؤسفني أن أصارحك بأننا نشأنا في بيوت لا تخلو من ذكريات سود محزنة، لست مُتعصباً، ولكن من يستهين بحق إنسان في أقصى الأرض — لا في بيته — فقد استهان بحقوق الإنسانية جميعاً.» ثم يحلل المشكلة تحليلاً علمياً دقيقاً، فيؤكد أنها ذابت في مشكلة الشعب كله. بمعنى آخر، أزمة الأقباط هي أزمة الديمقراطية التي يعانها الشعب المصري جميعه. لهذا يحتقر رياض الفاشية والنازية وكافة النظم الدكتاتورية، «أما الشيوعية فخلقة بأن تخلق عالماً خالياً من مآسي الخلافات العنصرية والدينية والمنازعات الطبقية.»

هذه الأرضية الأيديولوجية لعالم السكرية تلتقي بواقع اجتماعي محدد؛ فأحمد شوكت يقع في هوى فتاة أرستقراطية تجعله يقول: «إن القلب في أهوائه لا يعرف المبادئ، وهيات أن تتعارض المبادئ الشعبية مع الحب الأرستقراطي.» ثم يفاجأ بأن الفتاة حددت مع والدها شروطاً لزواج المستقبل، أقلها احتمالاً ألا يقل مع مرتبه عن خمسين جنيهًا شهرياً. ولكن أحمد يبادر بالتهكُّم عليها وتركها. ثم يعمل بالصحافة الحرة، لا كما كان يعمل علي طه؛ بل إن الأحرار كثيراً ما يضطرون إلى إذاعة آرائهم بالمنشورات السرية كما تقول سوسن حماد. وهي الفتاة التي التقى بها في مجلة الإنسان الجديد. وهي على الطرف النقيض من علوية صبري — الفتاة الأرستقراطية — لأنها ابنة عامل مطبعة، ومثقفة من الداخل، وتعمل بالصحافة، وثورية أيضاً فيما يبدو. إن سوسن تعرف كمال عبد الجواد من كتاباته. وينتزه الفنان هذه الفرصة لكي تصبح هذه الكتابات هي المحك للتفاعل بينها وبين أحمد، فتقول وهي تبتسم: «لا موقف له، إن موقف الكاتب لا يمكن أن يخفى، إنه مثل من المثقفين البرجوازيين يقرأ ويستمتع ويتساءل، وقد تجده في حيرة أمام المطلق، وربما بلغت به الحيرة حد الألم، ولكنه يمر سادراً بالتألمين الحقيقيين في طريقه.» ولما كان أحمد شوكت هو الوجه الآخر لكمال عبد الجواد، هو الجانب الخفي من تكوينه الرامز إلى جيل الأزمة، فإنه — كمال — يسارع بالقول: «ربما كان من الخطأ أن نبحث في هذه الدنيا عن معنى، بيّنا أن مهمتنا الأولى أن نخلق هذا المعنى.» وفي المستوى

السياسي يسخر من أعماقه الصارخة: «يجب أن تَعْبُدَ الحكومة أولاً كي تعيش مطمئناً». أو: «متى يعامل المصريون كالأدَمِيِّين؟» وقد علمته الحياة السياسية في مصر — يقول المؤلف — أن يمقت الدكتاتور من صميم قلبه.

وكما كان اللقاء بين سوسن وأحمد بمثابة المحك المباشر لشخصية كمال، كان هذا اللقاء أيضاً بمثابة المحك المباشر لشخصية عبد المنعم. فهي تنفذ إلى جوهر الدعوة الاشتراكية في الإسلام، لتصبح في وجه أحمد: «قد يكون في الإسلام اشتراكية، ولكنها اشتراكية خيالية كالتي بشر بها توماس مور ولويس بلان وسان سيمون، إنه يبحث عن حل للظلم الاجتماعي في ضمير الإنسان بَيْنَا أن الحل موجود في تطور المجتمع نفسه، إنه لا ينظر إلى طبقات المجتمع، ولكن إلى أفراد، وليس فيه بطبيعة الحال أية فكرة عن الاشتراكية العلمية، وفضلاً عن هذا كله، فتعاليم الإسلام تستند إلى ميتافيزيقا أسطورية تلعب فيها الملائكة دوراً خطيراً، لا ينبغي أن نبحث عن حلول لمشكلات حاضرتنا في الماضي البعيد، قل هذا لأخيك.

فضحك أحمد في سرور غير خاف وقال: أخي شاب مثقف وقانوني ذكي، إني أعجب كيف يتحمس أمثاله للإخوان!

فقال بازدراء: الإخوان يصطنعون عملية تزيف هائلة، فهم حيال المثقفين يقدمون الإسلام في ثوب عصري، وهم حيال البسطاء يتحدثون عن الجنة والنار، فينتشرون باسم الاشتراكية والوطنية والديمقراطية.»

ولا يقتصر التفاعل بين سوسن وأحمد على النقاش العقلي المحض، وإنما يتجاوزه إلى ما هو أكثر عمقاً، إلى صميم العلاقة بين سوسن وأسرّة آل شوكت. فإذا كان الفارق الطبقي هو الذي حال بشكل واضح بين أحمد وعلوية صبري، فإن هذا الفارق ما يزال قائماً بصورة معاكسة بينه وبين سوسن حماد. وبالرغم من أن أحمد يحب سوسن ولا يُعير كلامها عن أسرته أدنى التفات، إلا أنها تتمسك «بالكرامة» التي يجب أن يضعها في الاعتبار عند أهله وهم يناقشون المسألة. ولقد كانت سوسن مُحِقّة تماماً في إثارتها هذه النقطة؛ وذلك أن الأسرة الشوكتية لم تسلم لابنها بسهولة. فكما أنها ناهضت عبد المنعم في زواجه من ابنة زنوبة العوادة، فإنها كذلك تناهض أحمد في زواجه من ابنة عامل المطبعة. ويؤدي هذا المحك للتفاعل، إلى موقف ممتاز لكamal عبد الجواد، إذ هو يبادر بالوقوف إلى جانب ابن أخته. ولا شك في أن لهذا الموقف جانباً الرمزي الصرف، فهو يعني أن كمال ينتصر بعقله للزواج. أو بالأحرى جانب من عقله. ومع ذلك فإن تسلسل

الأحداث يحيطنا علمًا بأن كمال رفض الصورة الجديدة من عايده حين رفض شقيقتها بدور.

ويلح نجيب محفوظ على توجيه حركة الانتماء إلى اليسار إلى مزيد من الوضوح والتبلور، فنحن نستمع إلى عدلي كريم يوجه حديثه إلى أبنائه من الشباب الثوري قائلاً:

- حسن أن تدرسوا الماركسية، ولكن تذكروا أنها، وإن تكن ضرورة تاريخية إلا أن حتميتها ليست من نوع حتمية الظاهرات الفلكية، إنها لن توجد إلا بإرادة البشر وجهادهم، فواجبنا الأول ليس في أن نتفلسف كثيرًا، ولكن في أن نملأ وعي الطبقة الكادحة بمعنى الدور التاريخي الذي عليها أن تلعبه لإنقاذ نفسها والعالم جميعًا.
- المجتمع الفاسد لن يتطور إلا باليد العاملة، وحين يمتلئ وعيها بالإيمان الجديد. ويمسي الشعب كله كتلة واحدة مع الإرادة الثورية، فهناك لن تقف في سبيلنا القوانين الهمجية ولا المدافع.
- إن مهمتنا الأولى أن نحارب روح القناعة والخمول والاستسلام، أما الدين فلن يتأتى القضاء عليه إلا في ظل الحكم الحر.
- حتى الرجعيون لم يجدوا بُدًا من استعارة اصطلاحاتنا، وهم لو سبقونا إلى الانقلاب فسوف يحققون بعض مبادئنا ولو تحقيقًا جزئيًا، ولكنهم لن يوقفوا حركة الزمن المتقدمة إلى هدفها المحتوم، ثم إن نشر العلم كفيل بطردهم كما يَطرِد النورُ الخفافيش.

أقول إن نجيب محفوظ يُلح على توجيه حركة الانتماء إلى اليسار إلى مزيد من الوضوح والتبلور، وأضيف أنه يجند خاتمة السكرية في إنارة الجزء الأخير من السهم الذي يشير إلى مفهومه عن حركة التاريخ. فأزمة الحرية لا تعني بالنسبة لأحمد شوكت إلا إحدى محطات الوصول إلى الحرية. وإذا كانت الأزمة تجمع الشيوعي والإخواني والسُّكَّير والسارق في مكان واحد مظلم رطب، بسجن أحد أقسام البوليس ... فإن أحمد شوكت وحده هو الذي تلوح له خلال قضبان النافذة الصغيرة «وطلائع النور وأنية رقيقة»! من أعماق الظلمة يرى المنتمي اليساري طلائع النور القادمة مع الغد. وهو وحده الذي يردد بكل إيمان وثقة: «إني أوْمن بالحياة والناس، وأرى نفسي ملزمًا باتباع مُثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق؛ إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب، كما أرى نفسي ملزمًا

بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل؛ إذ النكوص عن ذلك خيانة، وهذا هو معنى الثورة الأدبية.» هذه الكلمات بعينها هي التي يرددها كمال — الحائر العظيم — في نهاية الثلاثية، يرددها بعد أن طار فكره فجأة إلى الطور، إلى المعتقل. هذه النهاية التي توضح أكثر فأكثر منهج الفنان في التفكير الفني. فهو يخلق اليمين واليسار — وهذه هي الموضوعية — ثم يُسقط وجهة نظره الفكرية على مسار الأحداث، فلا نرى عبد المنعم إلا تائهاً بين شيخه وزوجه؛ بينما تتتابع ملامح الثورة على وجه أحمد وسوسن وعدلي كريم ورياض قلّاس، إلى أن تتركز تماماً في شخصية أحمد شوكت. ومن هذا التركيز تتفرع أشعة «القيم» التي يدعو إليها نجيب محفوظ، وهي قيم العلم والإنسان والمستقبل، قيم اليسار التي يصوغها أحمد في كلمات: «ماذا يدفعني في هذا السبيل الخطير الباهر؟ إلا أنه الإنسان الكامن في أعماقي، الإنسان الواعي المدرك لموقفه الإنساني التاريخي العام.» قيم المنتمي اليساري هي رأس السهم الذي ترسمه نهاية السكّرية في اعتراف أحمد شوكت: «... بوسعنا أن نتزوج وأن نتجنب المتاعب ونقنع برغد العيش، ولكنها تكون حياة بلا روح، لشّد ما يبدو لي المبدأ أحياناً كأنه لعنة مصبوبة علينا من القضاء والقدر، إنه دمي وروحي، كأنني المسئول الأول عن الإنسانية جميعاً.»

لم يعد الانتماء إلى اليسار مجرد رد فعل على الدين، ولكنه موقف إلى جانب العلم والمجتمع الإنساني والتاريخ. وإذا كانت النهاية في السكّرية هي السجن، فإنها تعنى شيئاً واحداً، هي أن المنتمي إلى اليسار دخل مرحلة جديدة من مراحل أزمة الحرية في بلادنا، ولكنها مرحلة مختلفة كيفياً عن مرحلة كمال عبد الجواد. ولقد تسّلع المنتمي بمعظم أدوات التغيير الحضاري الشامل، ولم يعد أمامه سوى التوقيت الصحيح. والأزمة الجديدة ليست أزمة الديمقراطية الليبرالية في ظل الأحزاب الرجعية وحدها، إنها أزمة جذرية عميقة تضع النظام الاجتماعي بكامله بين قوسين.

لقد سبق لإحسان عبد القدوس أن صور الانتماء اليساري على أنه لعبة جنسية في «لا شيء يهم»، كما صورته يوسف السباعي على أنه خائن في «جفت الدموع»، كما صورته ثروت أباظة على أنه حاقّد في «قصر على النيل». وقبلهم قال نجيب محفوظ كلمته، ولكنه يعود ليقولها مرة أخرى.

الفرق بيننا وبينهم في الغرب، هو فرق حضاري، فنحن لم نعانِ الثورة الحضارية المعاصرة، بمعنى أننا لم نسهم — نحن المعاصرين — في بناء عصر هذه الثورة. في أوروبا — على المستوى الفكري — أسهموا في حل مأساة مجتمعهم منذ الاشتراكيّات الخيالية

إلى الاشتراكية العلمية. وفي المستوى التكنولوجي، صنعوا بأيديهم وأذهانهم ووجدانهم كل شيء. نحن — بمعنى أدق — متخلفون. ومن هذه الزاوية تنشأ، عند المثقف في بلادنا، أزمة التناقض بين «الاتجاه» العقلي نحو الغرب، و«التكوين» الحضاري المتخلف عند الشرق. والتخلف هو الأنظمة الاجتماعية البدائية، والأنظمة المتسلقة على كتفي الفكر الأوروبي الحديث، وهو أيضًا الفرق بين الكنيسة الأوروبية والمسجد العربي، بين الحضارة المستوردة والحضارة الأصيلة. إن الفرق بيننا وبين الغرب يرادف التشابه القائم بين الفلاح المصري الذي يعيش في عصر الفراعنة دون أن يصنع مجداً حضارياً مثلهم، وبين المثقف المصري الذي يعيش في القرن العشرين دون أن يسهم في حضارته. وهذه هي الأزمة التي بلورت في وجدان نجيب محفوظ الخيوط الأولى في روايته الكبرى «أولاد حارتنا».

فلقد أحس نجيب محفوظ منذ الوهلة الأولى أن الدين يشكل ركيزة أساسية في بناء القيم الذي نعيش بين جدرانها، في الشرق. وعن طريق الدين أراد أن يدخل عالمنا الروحي حتى يستطيع — وهو داخل البناء — أن يستبدل بهذه الركيزة الكبرى في حياتنا ركيزة أخرى عرفت طريقها إلى العالم المتحضر منذ زمن بعيد. وكانت الركيزة الجديدة التي حاول نجيب أن يحلها مكان الركيزة القديمة هي العلم. ولذلك فزعت الرجعية في مصر فزعاً شديداً حين كانت «أولاد حارتنا» تنشر يومياً في جريدة الأهرام خلال الفترة الواقعة بين ٢١ سبتمبر عام ١٩٥٩م و٢٥ ديسمبر من نفس العام. وليس من قبيل المصادفة أن تنتهز الرجعية فرصة ملاءمة في ذلك الحين هي أزمة الديمقراطية التي شملت أرجاء العالم العربي، فتوجه ضربتها — الأدبية — إلى أول عمل أدبي مباشر — على الرغم من رمزيته — يرفع شعارات العلم والتقدم والاشتراكية والحرية. وليس من قبيل التداعي الفكري أن أسجل هنا نقطة مهمة فيما أرى، بصدد مرحلة الصمت التي رافقت قلم نجيب محفوظ منذ انتهائه من كتابة السكينة عام ١٩٥٢م إلى بداية كتابته لأولاد حارتنا عام ١٩٥٩م. لقد سئل نجيب محفوظ أكثر من مرة عن هذه السنوات السبع، فكان يجيب دائماً بأنه أحس فجأة عندما قامت الثورة المصرية في ٢٣ يوليو ١٩٥٢م أنه قال كل ما عنده، وأنه لا يجد جديداً يمكن إضافته. كذلك أجاب بأن الإطار الواقعي استنفد كل ما لديه من طاقة فنية، وأنه سوف يبحث عن شكل تعبري جديد إذا واثاه المضمون الإنساني الجديد. ولا شك في أن نجيب محفوظ — بعد الثلاثية — كان يعاني صراعاً عنيفاً خاصاً بأشكال التعبير. ولكن أزمته الحقيقية لم تكن قط أنه لا يجد ما يقوله، وإنما كانت على وجه التحديد هي أنه لا يستطيع أن يقول ما يريد. فالنهاية الحزينة التي

اختارها للثلاثية تقول بصراحة وجراحة إن هناك أزمة في هذا المجتمع، وإن هذه الأزمة هي أزمة الحرية والتخلف الحضاري. ولا يمكن لفنان ناضج كنجب محفوظ أن يقتنع بأن هذا المجتمع المأزوم قد تخلص مما يعانيه، ولم يعد للفن دور يؤديه في تغيير هذا المجتمع. بل إن نجيب محفوظ الذي أخلص لقضية الانتماء الثوري إلى جانب التقدم لا يستطيع أن يعفينا من تفسير موقف الصمت الذي اتخذته طوال الأعوام السبعة على ضوء الأزمة العميقة في كيان المجتمع المصري. أكثر من ذلك أنه لم يلجأ إلى الشكل الرمزي في «أولاد حارتنا» إلا لأنه لم يكن قد تخلص بعد من الإحساس بضرورة الأزمة. وانعكس هذا الشعور بالاضطرار على البناء الروائي «لأولاد حارتنا»؛ فتأرجحت تأرجحاً شديداً بين استخدام الرمز والمباشرة في إسقاط الرمز على الواقع.

فالحارة يمكن أن تكون البشرية بأسرها، ويمكن أن تكون مصر وحدها، ويمكن أن تكون رمزاً مزدوجاً. فهي تجمع بين خصائص التطور الإنساني العام وبين ملامح الأزمة الحضارية التي تعيشها مصر. فقد تسبب الانفصال التاريخي في حضارتنا بين المرحلة الفرعونية والقبطية والإسلامية والعربية في صياغة الإنسان المصري على نحو حضاري معقد، كما كان لهذا الانفصال دوره في تركيز معالم التاريخ الحديث التي ورثناها في مرحلتنا المعاصرة. لهذا يجيء نجيب محفوظ في «أولاد حارتنا» ليعيد صياغة هذا التاريخ الممزق في وحدة فنية تجسد الرمز والواقع معاً.

الحارة إذن، قد تكون هي الإنسانية في مختلف مراحل تطورها منذ المجتمع المشاعي الأول إلى التقسيم الكبير الأول في حياة البشر الذي أحالهم إلى سادة وعبيد إلى عصرنا العلمي الحديث الذي يقدم الاشتراكية حلاً حاسماً لمأساة الإنسان. والمأساة الإنسانية — على هذا الوجه — ليست المشكلة الاجتماعية فحسب؛ بل المشكلة الميتافيزيقية أيضاً. فثمة خطان متوازيان يلتقيان حيناً ويفترقان أحياناً هما علاقة الإنسان بسر هذا الكون، أو علاقة النسبي بالمطلق، وعلاقة الإنسان بهذا المجتمع، أو علاقة الفرد بالمجموع.

غير أن الحارة أيضاً — على وجهها الآخر — هي مصر في أحدث مراحل تطورها التي تجمع في تكوينها عصارة ماضينا كله؛ بل إن هذا الماضي يشترك في خلق الحاضر بكل متناقضاته وتمزقاته العديدة، ويحمل له في الوقت نفسه الحل الناجز لهذه المتناقضات، الحل المتمثل في العلم والاشتراكية.

وسواء كان نجيب محفوظ يعني بحارته، الإنسانية أو مصر، أو كليهما معاً، فإن قضية «الدين والعلم» هي المحور الرئيسي في الرواية، هي المحور الرئيسي بمعنى أنها العمود الفقري المكون من حلقات الانتماء التي تنتهي بالاشتراكية.

وتبدأ «أولاد حارتنا» بإشارة مهمة من المؤلف تتركز في قوله: «... وما أكثر المناسبات التي تدعو إلى ترديد الحكايات. كلما ضاق أحد بحاله، أو ناء بظلم أو سوء معاملة، أشار إلى البيت الكبير على رأس الحارة من ناحيتها المتصلة بالصحراء، وقال في حسرة: هذا بيت جدنا، جميعنا من صلبة، ونحن مستحقو أوقافه، فلماذا نجوع وكيف نضام؟» هذه الإشارة الذكية تفسر أول ما تفسر لماذا يكتب الفنان هذه الرواية. إنه أحد أولئك الذين ضاقوا بالحال والظلم وتساءلوا: لم نجوع، وكيف نضام؟ ولكن السؤال — هذه المرة — لم يكن موجهاً إلى البيت الكبير أو صاحب البيت الكبير. ومنذ اللحظة الأولى يجب أن نوافق نجيب محفوظ فيما ذهب إليه في حديث له من أن أولاد حارتنا هي النقيض، على الأرجح، لرحلة سويقت المشهورة. فتلك كانت نقدًا للواقع عن طريق الأسطورة. أما أولاد حارتنا فهي — على حد قول صاحبها — نقد للأسطورة عن طريق الواقع.^٣ من هنا نستطيع أن نؤكد على نقطة الانطلاق هذه؛ وهي أن الفنان يصور قصة الحارة البشرية على نحو مغاير للحكايات التي توارثناها جيلاً بعد جيل منذ قديم الزمن «لعل الخيال أو الأغراض قد اشتركت في إنشائها». كذلك فهو — أي الفنان — يرمي بالعلاقة الجوهرية بين مصر والحارة والإنسانية حين يستطرد: «وحارتنا أصل مصر أم الدنيا». أما الجبلوي صاحب البيت الكبير القائم على رأس الحارة التي سميت باسمه، فإنه مهما اختلفت الأقاويل بشأنه، فإن الجميع يتفق على أنه كان أحد الفتوات الذي استطاع بقوته وبطشه، أو بحيلته ودهائه، أن يستولي على الحارة كلها. وبالرغم من أننا سنكتشف فيما بعد أن الجبلوي هذا هو «المطلق» بالنسبة للإنسان، أو هو «السر» الخالد في حياة البشر، إلا أن تصوير الفنان لبداية علاقته بالحارة على أنه أول فتواتها الكبار يضعنا وجهاً لوجه أمام المنهج الفكري والتعبيري لنجيب محفوظ في هذه الرواية. هذا المنهج الذي سيتكشف لنا رويداً رويداً، كلما استطعنا أن نلتقط المفاتيح المتناثرة على طول الرواية. وأعود إلى القول بأنه على الرغم من تجسيم الفنان للجبلوي كرمز للمجهول، فإن تجسيمه له على أنه فتوة كانت الوحوش تهاب ذكره يضعنا أمام أحد أمرين: إما أن الفنان يسجل موقفين للإنسان إزاء وجوده على الأرض، وإما أنه يرى وجهين لقضية الإنسان على هذه الأرض، أحدهما الوجه الميتافيزيقي، والآخر هو الوجه الاجتماعي. فهو حين يتساءل: «أليس من المحزن أن يكون لنا جدٌ مثل هذه الجد دون أن نراه أو يرانا؟ أليس من الغريب أن

^٣ حوار، العدد الثالث، ١٩٦٣م.

يحتفي هو في هذا البيت الكبير المغلق وأن نعيش نحن في التراب؟!» إنما يبلور لنا جوهر الأزمة التي يعرض لها بالتفكير والتعبير، وأقصد بها أزمة العلاقة بين مأساة البشر الاجتماعية والحل الميتافيزيقي لها، إنه هنا يردد كلمات تشبه الصدى لما سبق أن سمعناه على لسان كمال عبد الجواد. لم يكن كمال مؤمناً بالدين، ولكن إيمانه بالله لم يفارقه قط. فإذا نحن سمعنا نجيب يقول: «ولن تظفر بما يبيل الصدر أو يريح العقل» فكأنما نحن نستمع إلى صوت كمال عبد الجواد الذي يفيض بالشك. إلا أن تتابع الأحداث يؤكد تطور المتنمي المأزوم إلى الوعي العميق المسئول، بأوجاع البشر وآلام المجتمع الذي يعيش بين جنباته فلقد أصبح الناس في زمن يشتركون «السلامة بالإتاوة، والأمن بالخضوع والمهانة، ولاحقتهم العقوبات الصارمة لأدنى هفوة في القول أو في الفعل؛ بل للخاطرة تخطر فيشي بها الوجه.» وهي عبارات صريحة لا التواء فيها، ولا يجدي معها التفسير بأنها رمز إلى حال البشرية جمعاء، فحتى إذا كان هذا صحيحاً، فإن صدورها عن كاتب مصري يقول «بتنا من الفقر كالمسولين» له مغزاه الشديد الوضوح. ومن المفيد أن ننقل ما قاله نجيب محفوظ على لسان سوسن حماد في السكرية من أن الأحرار «يضطرون إلى إذاعة آرائهم بالمنشورات السرية، المقالة صريحة ومباشرة، ولذلك فهي خطيرة، خاصة وأن الأعين محملقة فينا. أما القصة فذات حيل لا حصر لها، إنها فن ماهر.» من المفيد — كما قلت — أن ننقل هذا النص للمقابلة بينه وبين ما قاله نجيب في بداية «أولاد حارتنا»: «شهدت العهد الأخير من حياة حارتنا، وعاصرت الأحداث التي دفع بها إلى الوجود عرفة ابن حارتنا البار. وإلى أحد أصحاب عرفة يرجع الفضل في تسجيل حكايات حارتنا على يدي؛ إذ قال لي يوماً: أنت من القلة التي تعرف الكتابة فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا؟ ... إنها تُروى بغير نظام، وتخضع لأهواء الرواة وتحزباتهم، ومن المفيد أن تسجل بأمانة في وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها.» إلى أن قال: «كانت مهمتي أن أكتب العرائض والشكاوى للمظلومين وأصحاب الحاجات. وعلى كثرة المتظلمين الذين يقصدونني فإن علمي لم يستطع أن يرفعني عن المستوى العام للمتسولين في حارتنا، إلى ما أطلعني عليه من أسرار الناس وأحزانهم حتى ضيق صدري وأشجن قلبي. ولكن مهلاً، فإنني لا أكتب عن نفسي ولا عن متاعبي، وما أهون متاعبي إذا قيست بمتاعب حارتنا» ... إن التقابل بين عبارات النصين يعينني من زاويتين: أولهما أن الأمانة والوحدة المتكاملة التي ينشدها ليست إلا «وجهة النظر» أو العدسة الفكرية التي سرى بها ويرينا نحن معه أسرار المأساة. فكلمة الأمانة الواردة في النص لا تتضمن أية تأكيدات من أنه سيروي لنا الحكاية عن مصدر موثوق به لم يكن قائماً حين سجلت الحكاية مراراً فيما مضى، وإنما

هو يقصد بها الموضوعية في تصور الأحداث على ضوء العهد الأخير الذي شاهد أحداثه. أما عبارة الوحدة المتكاملة فلا يقصد بها سوى المنهج الفكري الذي أثره في تتبع أحداث الحارة البشرية وهي أنها ليست أحداثاً عضوية تتراكم فوق بعضها بعض، وإنما هي مجموعة من المراحل التاريخية المتفاعلة مع ظروفها الموضوعية والمؤدية إلى نتائج محددة بفاعلية البشر ومدى إسهامهم في توجيهها. والتقابل بين هذا النص والنص السابق عليه هو أن القصة رغم موضوعية بنائها الفني إلا أنها إحدى الحيل التي يلجأ إليها الأحرار في التنفيث عن آرائهم الثورية في تغيير المجتمع. وهذا بالضبط ما يكمله الجزء الأخير من النص الثاني حين يشير إلى الدافع الحقيقي لكتابته هذه القصة، هذا الدافع الذي لم يكن ذاتياً فحسب — فهو لم يرتفع عن مستوى المتسولين — وإنما كان دافعاً موضوعياً هو متاعب الحارة.

صور نجيب محفوظ البيت الكبير على أنه الفردوس المفقود؛ فقد خرج منه أدهم وأميمة لمحاولتهما التعرف على السر الرابض في إحدى الغرف، السر المكتوب الرائد بين دفتي مجلد موضوع على منضدة بهذه الغرفة العجيبة. كان البيت الكبير فردوساً حقاً، فأصحابه لم تتلوث أيديهم وجباههم بلعنة العمل، فلم يكن ثمة شيء يفعله أدهم سوى العزف على الناي. وهو يحس أثناء قيامه بالعزف وكأنه يجدُّ في البحث عن شيء «ما هذا الشيء؟ الناي أحياناً يكاد يجيب ولكن السؤال يظل بلا جواب». وإذا كان إدريس أحد أبناء الجبلأوي، قد طرده أبوه لتطاوله عليه، فإن طرد أدهم وزوجته أميمة كان طرداً ذا حيثيات أعظم وأجل خطراً؛ لأنهما أرادا أن «يعرفا» السر، وأن يتحررا من أغلال «المجهول» ... فالمعرفة هي الحرية، وإرادة الحرية هي اللعنة التي لاحقت أدهم وأميمة. وهكذا يدور بينهما هذا الحوار تقول أميمة: «من ذا يقاوم الرغبة في الاطلاع على المستقبل؟ — تعنين مستقبلك أنت.

— مستقبلي ومستقبلك، ومستقبل إدريس الذي حزننت عليه رغم ما سبق منه ضدك.» ويحس أدهم أن المرأة تعرب عما في نفسه «والحق أنه لم يتركها تسترسل في حديثها إلا لأن جزءاً من نفسه كان بحاجة إلى تأييدها» وبالغ هذا الجزء من النفس في تأييدها حين انطلقت تعدد له المزايا المحيطة بمعرفة «المصير» ... المصير الذي قدر هو أن نجوم السماء لا تعرفه.

فما إن أقدم أدهم على محاولته الخطيرة، حتى كُشف أمره وطُرد من البيت الكبير، فترك الناي وبدأ يتوكأ على إحدى العربات يبيع الخيار، وراح يردد لنفسه: لا شيء حقيقي

في هذه الدنيا. كما راح يخاطب أباه العظيم: لماذا كان غضبك كالنار تحرق بلا رحمة؟ لماذا كان كبرياؤك أحب إليك من لحكم ودمك؟ وكيف تنعم بالحياة الرغيدة وأنت تعلم أننا نُداس بالأقدام كالحشرات؟ والعفو واللين والتسامح ما شأنها في بيتك الكبير أيها الجبار؟ ثم رأى من الحكمة نسيان الماضي وإن كان «ليس لنا من زمن غيره»؛ فهو لا يفتأ يقارن بين الحال في البيت الكبير والحال الراهنة قائلاً: إن العمل من أجل القوت لعنة اللعنات، كنت في الحديقة أعيش، لا عمل لي إلا أن أنظر إلى السماء أو أنفخ في الناي. أما اليوم فلستُ إلا حيواناً أدفع العربة أمامي — ليل نهار — في سبيل شيء حقير نأكله مساءً ليلفظه جسمي صباحاً، العمل من أجل القوت لعنة اللعنات، الحياة الحققة في البيت الكبير، حيث لا عمل للقوت، وحيث المرح والجمال والغناء. ولا تملك أميمة إلا أن تقول: ربما كان العمل لعنة، ولكنها لعنة لا تزول إلا بالعمل.

وتتوارث الأجيال هموم الآباء والأجداد، فها هو ذا الجيل الثاني «قدري وهمام» أحدهما يرى العمل لعنة من لعنات الدهر، والآخر يود لو يعرف أمر الوصية التي تسببت في هذا الشقاء كله. فالقضيتان قائمتان معاً ومتجاورتان، أو هما وجهان لعملة واحدة. فإرادة المعرفة والسيطرة على أسرار المجهول، تمضي جنباً إلى جنب مع إرادة التحرر من أسر العذاب اليومي من أجل اللقمة؛ لذلك يأسى همام أسى مريراً وهو يحدث نفسه: «ستفرح أُمِّي يوم تلد هذه العنزة، ولكن ميلاد إنسان قد يجيء بالكوارث، فوق رءوسنا لعنة من قبل أن نولد، وأعجب عداوة التي لا تجد لها من مهرب إلا أنها بين أخوين، إلى متى نعانى من هذه الكراهية. ولو نسي الماضي لابتهج الحاضر، ولكننا سنظل نتطلع إلى هذا البيت الذي لا عزة لنا إلا به ولا تعاسة إلا بسبب منه.»

وذات يوم أرسل الجبلأوي في طلب همام من الخلاء حيث يأوي مع والديه، فما إن عاد همام من عند جده حتى تأججت نيران الغيرة في صدر قدري، ووقعت أول جريمة قتل في التاريخ، فقد اغتال قدري شقيقه همام في قلب الصحراء ودفنه بين أحشائها، لهذا ردد أدهم بحنق أن الحياة أيضاً أفطع من الموت. خاصة وأن قدري هرب بعدئذٍ كما هربت هند ابنة إدريس «وأصبح للجبلأوي العظيم حفيدة عاهرة وحفيد قاتل» ... على أن أدهم — وهو يقرع بكلتا يديه هاوية اليأس — فوجئ بأنه يسمع صوتاً يناديه، صوتاً حُيِّل إليه أنه يعرفه، صوتاً كان يطلب إليه أن يذهب لملاقاة الجبلأوي. وهناك سمع أدهم هذا الوعد الباهر: سيكون الوقف لذريتك. وفي تواريخ متقاربة مات أدهم وأميمة وإدريس، وعاد قدري وهند ومعهما أطفال. وانتشر العمران بفضل أموال الوقف. ومن هؤلاء وأولئك جاء أبناء حارتنا.

إن هذا المدخل الفني لرواية «أولاد حارتنا»، يثير قضية الحقيقة الجزئية والحقيقة الكلية عند نجيب محفوظ. فأدهم في دقائق حياته اليومية، في رغبته الملحة للتعرف على ما تنطوي عليه الوصية المغلقة، وفي خروجه من البيت الكبير إلى الخلاء يبيع البطاطا والخيار، وفي علاقته اليومية بشقيقه المطرود إدريس، وفي علاقته بابنيه قذري وهمام؛ في هذه التفاصيل جميعها كان يمثل حقيقة جزئية تتراكم مع بقية الحقائق الجزئية الأخرى على طول الرواية، لتؤدي فيما بعد إلى الحقيقة الكلية في المدى اللانهائي. والحقيقة الجزئية التي يمثلها أدهم ليست هي المعرفة أو الحرية على الرغم من أنه هو مفتاح هذه القضية الرئيسية؛ وإنما تمثل حياة أدهم في البيت الكبير وخارجه، أول معاني الحرية، أو إحدى الخطوات إلى جوهرها. فلقد عرفنا أن الحرية هي العودة إلى البيت الكبير من ناحية، وهي معرفة المصير من ناحية أخرى، وكان أدهم هو الشمعة الأولى التي أضاءت لنا الطريق إلى هاتين الناحيتين، أو هو الحقيقة الجزئية الأولى في الطريق اللانهائي إلى الحقيقة الكلية.

ثم جاء تفسير الفنان للانقسام الأول في تاريخ البشرية معبراً عن معنى الحقيقة الجزئية في رواية «أولاد حارتنا»، فالانقسام لم يحدث قط في البيت الكبير — مرآة المجتمع المشاعي في البدائية الأولى — وإنما حدث خارج جدران هذا البيت؛ حيث الإحساس الجديد بالملكية الفردية يغزو قلوب البشر وعقولهم، ويحدد لهم مصالحهم واتجاهات سلوكهم وقيمهم، فهكذا رسم نجيب صورة الحارة: بيت ناظر الوقف على رأس الصف الأيمن من المسكن، وبيت الفتوة على رأس الصف الأيسر قبالتها. أما أهل الحارة فمنهم البائع الجوال، ومنهم صاحب الدكان أو القهوة، وكثيرون يتسولون، وثمة تجارة مشتركة يعمل فيها كل قادر هي تجارة المخدرات. لقد بدأت الكارثة على أثر اعتزال الجبلأوي الحياة العامة، فبالرغم من وعده لأدهم بأن الوقف سيكون لذريته، إلا أن مأساة رهيبة بدأت حين استأثر أحد النظار بالريع. ثم اطمأن إلى حماية نفسه بنبؤات أحد الفتوات مقابل الإغداق على الفتوة وأسرته. وعمد الأقوياء إلى الإرهاب والضعاف إلى التسؤل، والجميع إلى المخدرات. الفتوة وحده يعيش في بحبوة ورفاهية، وفوق هذا الفتوة الأكبر، والناظر فوق الجميع، أما الأهالي فتحت الأقدام ... وإذا عجز مسكين عن أداء الإتاوة انتقم منه فتوة حيّه شر الانتقام، وإذا شكا أمره إلى الفتوة الأكبر أسلمه إلى فتوة حيه ليعيد تأديبه. فإذا سولت له نفسه أن يشكو إلى الناظر ضربه الناظر والفتوة الأكبر وفتوات الأحياء جميعاً. «وهذه الحال الكئيبة شهدتها بنفسي في أيامنا الأخيرة، صورة صادقة مما يروي

الرواية على أزمان ماضية. أما شعراء المقاهي المنتشرة في حارتنا فلا يروون إلا عهود البطولات مُتَجَنِّبِينَ الجهر بما يجرج مراكز السادة، ويتغنون بمزايا الناظر والفتوات، يعدل لا نحطى به ورحمة لا نجدها وشهامة لا نلقاها وزهد لا نراه ونزاهة لا نسمع بها، يقول أهالي الحواري حولنا: يا لها من حارة سعيدة تحطى بوقف لا مثيل له ... ونحن لا ننال من الوقف سوى الحسرات، ومن قوة فتواتنا إلا الإهانات والأذى. على ذلك كله فنحن باقون، وعلى الهم صابرون. نتطلع إلى مستقبل لا ندري متى يجيء، ونشير إلى البيت الكبير ونقول: هنا أبونا العتيد، ونومئ إلى الفتوات ونقول: وهؤلاء رجالنا، والله الأمر من قبل ومن بعد..»

أعتقد أنه بات واضحاً — من هذا النص المطوّل — أن الحارة هنا هي مصر بعينها. فالراوي قد شهد أحداث الحارة ومآسيها بنفسه، وهو يشير على وجه التحديد، إلى ما دعاه بأيامنا الأخيرة التي لا تختلف عما تقوله الحكايات في أزمنة مضت. والحارة هي مصر بعينها ما دامت بقية الحارات تحسدها على ما جادت عليها به الطبيعة من «وقف» عظيم، بالرغم من أن أهل الحارة لا يتمتعون به. والحارة هي مصر بعينها؛ إذ الصبر هو شيمة أهلها والتواكل الغيبي من سماتهم الرئيسية.

والانقسام الأول إذن هو التصور الطبقي للمجتمع. وليس الفتوات والناظر وبقية الأقوياء إلا الطبقة السائدة ودولتها وجهاز أمنها. وما المتسولون إلا أغلبية الشعب المقهور. وهذه كلها ليست رموزاً غامضة في العمل الروائي، وإنما هي تكاد، مع رمزيتها، أن تكون شديدة الوضوح والمباشرة. وتدرجت الرموز من البساطة إلى التركيب حين كان التصور الطبقي للمجتمع يتداخل مع تصور مساره الروحي، فلقد تورط نجيب محفوظ منذ البداية في أنه أقام الوحدة الفنية في الرواية على ضوء التطورات الروحية الكبرى في حياة الإنسان من اليهودية إلى الإسلام. تورط لأن هذه التطورات ليست صدئ موازياً تماماً للتطورات الاجتماعية. فبينما يؤكد الفنان أنه عاصر الأيام الأخيرة في الحارة ورأى أنها لا تختلف من حيث الجوهر عن الأيام الغابرة، نراه يصوغ الوحدة الدرامية في الرواية على افتراض أن ثلاث حركات روحية كبرى قد أسهمت في تغيير الضمير والمجتمع الإنسانيين تغييراً بعيد المدى. ولا شك في أن هذا التغيير قد حدث بالفعل، وكان تغييراً كيفياً، ولكنه لم يكن قط صدئ حقيقياً للتغيرات الجذرية الحاسمة التي عرفها الواقع الإنساني عبر سلسلة طويلة من النضال الثوري والتقدم العلمي وغيرهما من عوامل الثورات الاجتماعية الشاملة في تاريخ الإنسانية. بل إن تصور الفنان لتطور الحارة على ضوء الحركات

الروحية الكبرى، انعكس على البناء الروائي بأن تجمدت الشخصيات الثلاث الممثلة لهذه الحركات في قوالب متشابهة من ناحية، وفي إطار المصادر الدينية من جهة أخرى. وها نحن ذا نستقبل «جبل» رائد المنتمين إلى قضية الإنسان، فهو يستمع إلى أنغام الأوتار في الحارة؛ تبدأ بتحية ناظر الوقف والفتوة زقلط و«عند ذاك تحركت أمواج التمرّد»، فاحتج دعبس أحد أبناء الحارة على ما يردده الشاعر — نجيب محفوظ يتخذ من الشعر والشعراء مثلاً على ما يُروّج له الفن حول السلطة والسلطين — احتج دعبس وراح يُدَمِّم أن سيد الناس يضرب الناس ويظلم الناس ويغتال الناس. آل حمدان تمرغوا في تراب القذارة والبؤس. فتوتهم يسير بينهم مختالاً يصفع من يشاء ويأخذ الإتاوة ممن يشاء «لذلك نفد صبر آل حمدان واصطخبت في حيهم أمواج التمرّد».

ويقع اختيار الفنان على ربيب نعمة الناظر، أو نعمة زوجة الناظر على وجه أدق، ذلك أن هذه السيدة كانت بمثابة الأم لجبل الذي وُلد حقاً في حي حمدان، ولكنها هي التي ربته وتكفلت به. ولعل الفنان هنا يريد أن يؤكد على ظاهرة قديمة في تاريخ الانتماء إلى قضية الإنسان؛ تلك هي أن المنتمي غالباً ما يكون مرتبطاً بوشيجة أو بأخرى، بالفئة التي يعاديه فكره وضميره ورؤيته لحركة التاريخ. هذا الارتباط — أيّاً كانت درجته أو طبيعته — يصيب المنتمي في بداية انتمائه بحالة انقسام في الشخصية، سرعان ما يلتئم في أتون النضال الثوري من أجل القضية التي نذر لها نفسه. لهذا بدا في وجه جبل، وهو يخاطب سيده بشأن آل حمدان، أنه يعاني ألماً صادقاً، ولكنه لم يتردد في أن يقول بحزن واضح: إنهم بؤساء يا سيدتي رغم أنهم أكرم أهل الحارة أصلاً. شتت الحزن قلبه. ومن عجب أن آل حمدان لا يحبونه، فهم ينظرون إليه نظرة خاصة لطول ما فارقه وعاش بين جدران الناظر. وهذه أيضاً إشارة رامية إلى أزمة المنتمي بين وضعه الأيديولوجي وارتباطاته الطبقيّة، فالفئات المسحوقة لا تراه نقياً تماماً من رواسب الطبقة التي عاش فيها. وفي لحظات التأزم هذه يتضح انقسام الشخصية أكثر من ذي قبل «وجد جبل أنه ليس شخصاً واحداً كما توهم طوال عمره، ولكنه شخصان، أحدهما يؤمن بالوفاء لأمه، وثانيهما يتساءل في حيرة: وآل حمدان؟! ونظر إلى الشفق بعين لم تُعد ترى إلا ما يكدر الصقوف. أصوات تهتف به من النوافذ وهو مارٌّ: يا خائن يا لئيم. وأصوات تهتف به من أعماق نفسه: لن تطيب الحياة على حساب الغير. وجميع الأمور تجري في الحارة على سُنّة الإرهاب. فليس عجيباً أن يُسجن سادتها في بيوتهم، وحارتنا لم تعرف يوماً العدالة أو السلام. الرجال سجناء في البيوت، والنساء يتعرضن في الحارة لكل سخرية

«وأنا أمضغ المهانة في صمت. ومن عجب أن أهل حارتنا يضحكون! علام يضحكون؟ إنهم يهتفون للمنتصر أيًا كان المنتصر. ويهللون للقوي أيًا كان القوي. ويسجدون أمام النبائيت يدرءون بذلك كله الرعب الكامن في أعماقهم. غموس اللقمة في حارتنا الهوان. لا يدري أحد متى يجيء دوره ليهوي النبوت على هامته» ... بهذا الحوار الداخلي العنيف يربط نجيب محفوظ بين الحارة ومصر، وبين الحارة والمنتمي. فالإرهاص لحركة الانتماء هو اكتشاف مراكز الاستقطاب في الحركة الاجتماعية، هو التعرف على مواطن العبودية والاستغلال، هو الوعي بطرفي النقيض في مأساة الخبز والحرية. فالتأكيد الملح على أزمة الديمقراطية في الحارة، لا ينفصل مطلقًا عن التأكيد الملح على مأساة الجوع. فإذا أقبل الامتحان الأول لجبل في صورة فتوة يصارع أحد أبناء آل حمدان، سارع جبل بالوقوف إلى جانب آل حمدان مهما أدى ذلك به إلى ارتكاب جريمة قتل. ويحسم جبل الصراع الداخلي في أعماقه بأن يتوجه إلى سيدته قائلًا في يأس: سيدتي، سأجد نفسي مضطرًا إلى الانضمام إلى أهلي في سجنهم لألقى معهم مصيرهم. فقد أصيب الفتوات بالجنون حين ترامت إلى آذانهم أنباء مقتل زميلهم في الصحراء. ويؤكد جبل أن انتماءه إلى أهل الحارة هو أشبه بالقضاء والقدر حين يقول لسيدته: «لا خيارَ لي. من العار أن أترك أهلي يبادون وأنا أنعم بظلك». وعند خروجه من بيت الناظر أدرك صدى «الانقلاب» الذي جرى في حياته حتى إذا سئل في ارتياب من أحد أبناء آل حمدان، أجابه جبل في هدوء: إني أعود إلى أهلي ... وأخذ جبل يعد العدة لكفاح طويل بدأ أول الأمر برحلة إلى الخلاء المجاور للحارة، فتزوج وتعلم حرفة الحُوَاة والثعابين. وعاد إلى الحارة وهو يفكر «هنالك سبيل إلى السعادة الشاملة». ونجيب محفوظ يستمد الصياغة هنا من التجربة الموسوية الواردة في التوراة، ولكنه يجردها من ميتافيزيقيّتها ويبقي منها على الجانب الرمزي الذي يوضح المراحل الثلاث في حياة المنتمي من الرفض للواقع الراهن، إلى التمرد عليه، إلى الانتماء ضده. كذلك يرمز هذا الجانب، في جبل ورفاعة وقاسم على السواء، إلى دور الفرد في التاريخ حين يقف هذا الفرد إلى جانب القوى الأكثر تقدمًا. ولم يُعدْ جبل يرى سوى «الأفندي» رأس الاغتصاب وزقلط رأس الإرهاب، ولم يعد أمام جبل إلا أن يتمثل قول عبدون — أحد أبناء آل حمدان: علام نخاف وليس هناك أسوأ مما نحن فيه؟ وهو دستور الفئات الكادحة من الشعب التي لا تملك سوى قوة عملها. فهي لن تخسر في النهاية سوى أغلالها.

على أن الفنان كان حريصًا للغاية على تأكيد معالم الشخصية الإنسانية في جبل، فهو لا يلبث أن يكابد في أعماقه حنينًا أليماً إلى أمه، وفي الوقت نفسه يمد يده إلى حمدان «للتعاهد في حماس وفي رجاء» ويدرك نجيب محفوظ أن كثيرًا من حركات الانتماء قد

تمت في حدود النظام القائم، ويرمز إلى مثل هذه المحاولات بما قام به جبل من تصميم على مقابلة الناظر والتفاوض معه. وعند سيدته جهر بأن آله يعانون ذلاًّ ألـعن من الموت «جئت مطالباً بحقوق آل حمدان في الوقف وفي الحياة الآمنة». فلم يكن من الأفندي إلا أن وصف هذا المطلب بأنه خرافة. والحق أن السيدة زوجة الناظر لا تمثل سوى الجانب العاطفي من ارتباط جبل بالطبقة السائدة. أما الناظر وفتوته فيمثلان الجانب العملي أو الواقعي. لهذا وقعت أحداث الشر على آل حمدان، ويغمز الفنان دور المثقفين في المعركة حين يصيح جبل بأحد الشعراء: «تروون حكايات الأبطال وتغنون على الرباب، فإذا جد الجد تقهقرتم إلى الجحور وأشعثتم التردد والهزيمة، ألا لعنة الله على الجبناء» ولكن جبل لم يكن وحده، أيده كل رجل وأيده كل امرأة. وبدأت ثعابين جبل تعرف طريقها إلى بيوت الفتوات حتى وصلت بيت الناظر، فاستغاثت زوجته بجبل فقد بلغها أنه يستطيع أن يطرد الثعابين ويحول بينها وبين أن تلدغ أحداً. وأخذ جبل التعهدات على الناظر والفتوات بأن تنعم الحارة بسابق عهدها السعيد، فوافقوه وهم يدبرون فيما بينهم خطة لإبادة آل حمدان. ولم يكن هؤلاء بمعزل عن الإشاعات، فتجمعوا في مكان وراء إحدى البوابات وحفروا كميناً لعصابة الفتوات فما إن أقبلت بهراواتها حتى سقطوا جميعاً في الهوة العميقة وراحت دماؤهم ترسم علامة الاستسلام الأبدي. ودخل حي حمدان مرحلة جديدة من تاريخه بزعامة جبل؛ بل إن الحي أصبح يُدعى بحي جبل. واكتشف الجميع أن جبل التقى بالجبلاوي في الخلاء، وهو الذي حثه على استرداد حق آل حمدان. وتولى جبل إدارة الوقف ليحقق حلم أدهم في ألا يكون ثمة عمل للإنسان سوى الغناء. وأحصى جبل ما في كل أسرة من أنفس ووزع الأموال بالتساوي فيما بينها، «وحتى شخصه لم يخصه بامتياز»، وأرسى القيمة الروحية أو الأخلاقية التي تقول «عين بعين». ثم يقول نجيب محفوظ: «هذه قصة جبل، كان أول من ثار على الظلم في حارتنا».

أقول مرة أخرى: إن نجيب محفوظ تورط في صياغة قصة الحارة على ضوء الحركات الروحية الكبرى في حياة الإنسان. ذلك أن المقارنة — التي سيضطـر إليها القارئ اضطراراً — بين جبل وموسى، سوف توقع به بين برائن الفروع الثانوية التي جاءت عرضاً في الرواية كشعب الله المختار الذي يقابل آل حمدان، وكقصـة موسى مع فرعون وزوجته وبني إسرائيل. هذه التفاصيل التي لم تجيء في «أولاد حارتنا» إلا خضوعاً لصياغتها وفق الحركات الدينية الثلاث التي عرفتها المنطقة. فبالرغم من أن الفنان كان يربط دائماً بين الحارة الأسطورة والحارة المصرية، إلا أن طلاوة الجانب الأسطوري كانت تستهوي

مُخَيَّلته الفنية، فيستطرد في تلك التفاصيل التي قد تضلل القارئ. إلا أن لهذه التفاصيل وجهًا آخر هو التفسير الذي أضمره المؤلف في صياغة الأحداث، فلم تكن ثمة معجزات، وإنما هي أقرب إلى عمل الحواة. وهذا هو المنهج الذي سيعالج به الفنان الحلقة القادمة من الرواية. إلا أن هذا المنهج بعينه هو الذي أصاب بعض الشخصيات الرئيسية بما يشبه الجمود، لما بينها من تقارب شديد في المقدمات والنتائج. ولم ينقذ هذه الشخصيات من الجمود التام سوى اختلاف القضايا النظرية التي تناقشها. فبينما تناقش شخصية جبل إمكانية التغيير الاجتماعي في حدود النظام القائم، تُقبل شخصية رفاعة لتناقش إمكانية التغيير الروحي أولاً، ذلك أن الوقف — يقول رفاعة — لا شيء، والحياة السعيدة هي كل شيء، ولا يحول بيننا وبينها إلا العفاريت الكامنة في أعماقنا. ويكاد رفاعة أن يرتدي ثياب المسيح كما هي في الإنجيل، لولا بعض التعديلات الطفيفة التي أدخلها الفنان على البناء الروائي؛ كأن تكون ياسمينة زوجة رفاعة التي تخونه مع الفتوة، هي المقابل لشخصية يهوذا الذي أسلم المسيح إلى أيدي جلاديه كما يقول الإنجيل. وكما جعل الفنان من جبل حاوياً يُدخل الرعب في القلوب بقوة العلاقة الغريبة القائمة بينه وبين الثعابين، كذلك رفاعة فهو يتعلم مسألة إخراج العفاريت من النفوس من «كودية زار». وهكذا يصبح منهج المؤلف هو استعارة الهيكل العظمي للأسطورة، ثم يكسوه بما لديه من لحم ودم يمثل وجهة نظره الفكرية. ونجيب محفوظ يرى من الناحية الفكرية، أن المسيحية خطوة أكثر تقدماً من الموسوية من حيث الطريق إلى السعادة الشاملة للبشر. وهذه الفكرة ترد حسب نظرية ما تقول إن الأديان جميعها كانت مراحل تقدُّمية في تاريخ الفكر الإنساني. وبالرغم من أن هذه الفكرة صحيحة بالنسبة لدين كالإسلام مثلاً، إلا أنها لا تصدق المسيحية بالذات. فإذا كان المنطق الأساسي عند رفاعة — أو المسيح — هو المنطق الميتافيزيقي فإنه يصعب القول بأن هذا المنطق من شأنه أن يغير المجتمع تغييراً ثورياً. فحين تصبح مملكتنا في السماء، وعندما نطالب بأن تقاوم الشر بالخير، وأن نحول خدنا الأيسر لمن ضربنا على الخد الأيمن، لا يمكن أن تؤدي هذه المجموعة من القيم إلى تغيير المجتمع. ولا أشك لحظة في أن أفكاراً ثورية يمكن أن تبزغ في مكان ما وزمان معين وتبطلش بها القوى السائدة، فلا يدري بها التاريخ، بينما تتاح الفرصة كاملة للكثير من الدعوات الرجعية أو السلبية — على أقل تقدير — لأنها هادنت أو تجاهلت أو أيدت الأوضاع القائمة. والمسيحية لم تكن قط النظرية الثورية للعبيد في ظل الإمبراطورية الرومانية، فقد قامت الثورات حينذاك على أكتاف الوثنيين في الأغلب، وانضم إليها الفقراء من المسيحيين كفتة مسحوقة لا كطائفة مسيحية. من هنا يتضح مدى

التورط الذي انزلق إليه نجيب محفوظ عندما اتخذ من الحركات الدينية الكبرى إطاراً للبناء الروائي. فهذا الجزء الخاص برفاعة لا يشارك في هذا البناء بنصيب ما، ذلك أنه يشبه جبل في مراحل استقبال الدعوة عن طريق اللقاء الخلوي مع الجبلاوي، ثم يختلف عنه في الاهتمام بالجانب الروحي من حياة البشر. ولكن هذا الاختلاف البين لم يجعل من رفاعة شخصية روائية ترتفع إلى مستوى الضرورة، فنحن مع قاسم سوف نستشعر هذه الضرورة في مستواها الأرفع. لهذا أقول: إن الفنان لم يلجأ إلى خلق هذه الشخصية إلا لأنها ترادف الحلقة المسيحية من حلقات التطور الديني للإنسانية. ولكن هذا السبب اليتيم لم تُبرِّره وجهة النظرية الفكرية للمؤلف من ناحية، ولا البناء الروائي من ناحية أخرى. فهو على الصعيد الفكري يريد أن يقدم الدين في مقابل العلم، أو العلم كامتداد للدين في عصر جديد. وكان يمكن في هذه الحدود أن يكتفي بانعكاس إحدى الأفكار الدينية الكبرى — كالإسلام — على إحدى مراحل تطور المجتمع البشري. فكانت مراحل التطور هذه، تصبح هي العمود الفقري للرواية، وما الدين أو العلم إلا المادة الخام التي يوزعها الفنان كمحاور فكرية للبناء الروائي. وهو، على الصعيد الجمالي، كان باستطاعته أن يمنح الرواية قدراً أكبر من الصراع الدرامي والتوهُّج والحرارة إذا خلت من الشخصيات والزوايا والأحداث والمواقف المتشابهة أو المتقاربة. فالجزء الخاص برفاعة لم يكن همزة وصل ضرورية بين جبل وقاسم، كما لم يكن جبل أيضاً همزة وصل ضرورية بين أدهم وقاسم ... فالحدث الجوهري الذي تلقيناه من أدهم هو جوهر المأساة ... فالعلاقة بين الإنسان والمصير هي علاقة مزدوجة بين الإنسان والمعرفة، وبين الإنسان والحرية. هذه العلاقة تصطدم في خط سيرها، بسر هذا الوجود من جهة، وبأزمة هذا المجتمع من جهة أخرى ... وهما يشكلان فيما بينهما مأساة الإنسان الضارية في هذا الكون. ولم يكن جبل سوى المحاولة الأولى للتمرد، وهو يمهّد لقضية الانتماء الأصيلة في وجدان البشر. غير أن القضية الفكرية ليست بحاجة إلى المنهج التاريخي في تأكيدها، خاصة إذا كانت الرواية هي البناء الفني للقضية، وخاصة إذا كانت الرواية تستخدم الصياغة الرمزية في بنائها للقضية. لهذا كانت شخصية واحدة تمثل إحدى الحركات الروحية الهامة في التاريخ — مثل قاسم — كافية تماماً لأن تمثل دور «الدين» في قضية الدين والعلم التي يناقشها نجيب محفوظ بالتعبير الفني.

قاسم يلتقي — أيضاً — بالجبلاوي، وهو يرى أن السعادة الصافية لا سبيل إلى وجودها إلا إذا توافرت للجميع، كما يرى أن الحارة يجب أن تصير امتداداً للبيت الكبير.

ويبدو واضحًا أن اللقاء بالجبلاوي، وأمنية البيت الكبير هي القاسم المشترك الأعظم بين الشخصيات الثلاث: جبل ورفاعة وقاسم. وهو قد يكون خلوة بالذات تعقب الرفض الحاسم للواقع المعاش، واستعدادًا لمرحلة التمرد فالانتماء إلى قضية الأغلبية الساحقة من أهل الحارة. والجبلاوي ليس تجسيدًا للمطلق أو للقضية الميتافيزيقية فقط، وإنما هو يشترك أيضًا في صياغة المشكلة الاجتماعية؛ لأنه لا يمتلك «حجة المستقبل» أو المصير فحسب؛ بل هو صاحب هذا الوقف أيضًا، وقد وعد به لذرية أدهم بالتساوي. لهذا فاللقاء الذي يخيل إلى الشخصيات الروائية الثلاث أنه تم بينها وبين الجبلاوي، ليس إشارة ميتافيزيقية بقدر ما هو دلالة اجتماعية في نفس الوقت. وقاسم بالذات لا يلتقي بالجبلاوي ويجنح إلى الخيال والأحلام والروحية كرفاعة، أو التمني بالسعادة لحى بعينة من بين أحياء الحارة كما فعل جبل. إن قاسم هو الشخصية الوحيدة التي تلتقي بالجبلاوي — في صورة ما — ثم يخصص جهاده من أجل الحارة بأسرها، لا عن طريقة النقاء الروحي؛ بل «لن نطهر حارتنا من الفتوات إلا بالقوة، ولن نحقق شروط الواقف إلا بالقوة، ولن يسود العدل والرحمة والسلام إلا بالقوة». وسيتم هذا عن طريق تقوية الأبدان والأرواح معًا.

لقد استفاد نجيب محفوظ إلى أبعد حد من تاريخ محمد والإسلام في صياغة الدعوة القاسمية. ولم يكن بحاجة مطلقًا إلى أن يفسر أمورًا غيبية بمعادلاتها المادية. ذلك أن الإسلام في نضاله الثوري خلا إلى حد بعيد من غيبيات المسيحية. فالفنان هنا مقيد بالواقع التاريخي إذا كان ملائمًا للصياغة الروائية من جهة، ومناسبًا للتفسير النظري من جهة أخرى. وهكذا كان هذا الجزء من الرواية هو أكثرها حيوية وقرّبًا من الدلالة العامة التي يرمي إليها المؤلف. فالإسلام — بحق — كان تعبيرًا ثوريًا عن مرحلته التاريخية؛ لأنه وقف بصلابة إلى جانب الفئات الكادحة من المجتمع في شبه الجزيرة العربية، فلم يقدم خبرًا للبطون الخاوية وحسب؛ بل قدم الخبز الروحي للقلوب الفارغة، وقدم الخبز المادي للبطون، في وقت واحد. وهذا هو السر في عظمة قاسم التي ترتفع به عن مستوى رفاعة وجبل.

لم يقدم لنا نجيب محفوظ في النماذج الثلاثة سوى المنتمي المثال، أو المنتمي المفترض، أي أنه يبتغي أن يقدم لنا الانتماء في صياغته النظرية. فالأحاسيس العفوية للمنتمي تتوزع بين الارتباط العضوي بالأغلبية المسحوقة، والارتباط العاطفي بالمستغلين، ثم تتم حركة الانتماء من خلال صراع ذاتي مرير بين العاطفتين، فيرتبط المنتمي نهائيًا

بالأغلبية المسحوقة. والانتماء في جوهره معركة مع القيم من أجل الارتباط بها، أي من أجل العمل لتغيير القيم الفاسدة بأخرى تسهم في التطور الاجتماعي.

أكد نجيب محفوظ — بلا ريب — على أن هناك رابطة دم بين حركات الانتماء العفوي (جبل، رفاعة، قاسم) والاختلاف الكيفي بينها وبين الانتماء العلمي الذي سيرد ذكره الآن في الحديث حول عرفة وحنش. وهو حين يؤكد على رابطة الدم هذه إنما يجمع الحركات الثلاث في دائرة واحدة هي «الدين»، لينطلق بعدئذٍ إلى دائرة أخرى هي «العلم». فقد ناقش الفنان قضية الانتماء في مستوياتها الثلاثة: المستوى الإنساني المطلق، ومن هنا كان تحديده للمنتمي المثال، النموذجي، النمط، أي المنتمي المفترض. والمستوى العربي الذي ناقش بواسطته علاقة المسألة الميتافيزيقية بالانتماء الاجتماعي. إذ تصادف أن الحركات الدينية الكبرى نشأت وترعرعت في هذه المنطقة العربية، مما تسبب في الكثير من الآثار الحضارية البعيدة المدى. فالحضارة العربية المعاصرة، بإنسانها العربي الحديث، يحملان العديد من معالم الحركات الروحية الكبرى التي وُلدت في أرضنا، ولهذا فثمة اختلاف كيفي خطير بين المنتمي العربي الذي لا يتجاوز أسوار حضارته، والمنتمي العربي الذي يعيش في عصر العلم، في قلب الحضارة الإنسانية للقرن العشرين. هذا المنتمي الجديد الذي لم يأخذ من الغرب إحساسه المأساوي الحاد بعبث الوجود، ولكنه طرح أرضاً كافية القيم الرجعية التي تحوّل بينه وبين أن يتجاوز ماضيه وحاضره، إلى حاضر الإنسانية المتقدمة ومستقبلها. المنتمي الجديد الذي يتبنى أروع القيم الإنسانية المتمشية مع العلم. إنه المنتمي الاشتراكي المصري، المستوى الثالث الذي يبلوره نجيب محفوظ في شخصية «عرفة» ليربط مرة أخرى بين الحارة الأسطورية والحارة المصرية. ورسم الفنان عرفة في إطار المنتمي المثال أيضاً، ليقود المثقفين إلى الطريق المضيء في تلك المرحلة السوداء. أي إن عرفة هو اتجاه السهم الذي يشير به نجيب محفوظ إلى الانتماء الثوري الصحيح. ومن اسم عرفة نستدل على تلك الآلية الجديدة التي تقودنا في طريق الثورة، أية المعرفة. ومن حرفة صاحب الاسم — السحر — نستدل على مادة هذه المعرفة، وهي القوانين العلمية المضمرّة في المجتمع والطبيعة على السواء. ومن قصة عرفة مع الحارة نعلم أن الوعي بالقوانين العلمية هو الطريق إلى الحرية، وأن الحرية هي إشباع احتياجات الإنسان المادية والروحية. وعلى النقيض من جبل ورفاعة وقاسم، لا يلتقي عرفة مع الجبلوي في الخلاء قبل أن يبدأ انتماؤه إلى قضية الحارة المعذبة. إنه يقبل على الحارة ولا أحد يعرف له أباً، ذلك أن العلم الذي يرمز إليه لم يكن إحدى حلقات الانتماء العفوي في سلسلة جبل، ورفاعة وقاسم؛ وإنما العلم مستوًى كيفيٌ جديد. والمستوى الكيفي الجديد لا يرفض

التراث القديم؛ بل يضيف إليه. والحلقة الأخيرة في التراث القديم — وكان يمثلها قاسم — كانت تلح على نقطتين: الأولى عبّر عنها في حديثه الداخلي عن الجبلابي «طعن في السن وخفّت خشيته كهذه الشمس المائلة نحو الأفق. أين أنت؟ وكيف أنت؟ ولم تبدو وكأنك لم تعد أنت؟» وهذه هي المسألة الميتافيزيقية. ثم لنسمعه يخاطب أبناء الحارة جميعاً: «راقبوا ناظركم فإن خان اعزلوه، وإذا نزع أحدكم إلى القوة اضربوه.» وهذه هي المسألة الاجتماعية. جاء عرفة لا يجيد عمل الحواة كجبل، أو إخراج العفاريت كرفاعة، أو المعارك كقاسم. جاء عرفة وهو يجيد الإحساس بمأساة الحارة من زاويتين: الأولى هي «القوى المجهولة» التي يتشوق للاتصال بها وامتلاكها إن استطاع، والثانية أن الغناء ليس هو الهدف الأخير «تصور أن يمضي العمر في فراغ وغناء؟ هو حلم جميل، لكنه مضحك ... الأجل حقاً أن نستغني عن العمل لنصنع الأعاجيب.» وليس الانتماء إلى قضايا الآخرين أمراً لا علاقة له بالذات، فلا بد من أن يوجد الدافع الذاتي للفرد حتى يكون ثمة همزة وصل بينه وبين المجتمع الذي يناضل من أجل سعادته. لهذا كانت قصة الحب التي تربط بين عرفة وإحدى بنات الحي الذي يسكن بدروماً فيه؛ كانت بمثابة الشرارة التي أوقدت بين ضلوعه نيران الرفض للواقع، فالتمرد عليه، ثم الانتماء إلى قضاياهم. وقصة الحب هذه ليست إلا تجسيماً فنياً للدافع الذاتي المشتعل في حنايا المنتمي «حقاً ما أنا بفتوة، ولا برجل من رجال الجبلابي، ولكني أملك الأعاجيب في هذه الحجرة، وفيها قوة لم يحز عُشرها جبل ورفاعة وقاسم مجتمعين.» ومن هذه النقطة يبدأ عرفة رحلة تمرّده على الفتوات والجبناء والحكايات عن بطولة جبل ورفاعة وقاسم «سيغني الشاعر وتستيقظ الغرزا يا حارة الحشرات.»

إن عملية الرفض للواقع تُزاج بين المأساة الميتافيزيقية والمشكلة الاجتماعية تزاوجاً يبلغ درجة الالتحام، فهكذا يصيح عرفة: «كل مغلوب على أمره يصيح كما صاح المرحوم أبوك يا جبلابي، ولكن هل سمعت أحفاد مثلنا لا يرون جدهم وهم يعيشون حول بيته المغلق؟ وهل سمعت عن واقف يعبث العابثون بوقفه على هذا النحو وهو لا يحرك ساكناً؟» فالشك من أولى سمات الرفض للجانب الميتافيزيقي، كأن يقول عرفة: لم أسمع عن مُعمر عاش طول هذا العمر. فإذا قيل له: إن الله قادر على كل شيء، أجاب في ثقة أن السحر أيضاً قادر على كل شيء، وقد يتمكن يوماً من القضاء على الفتوات أنفسهم، وتشبيد المباني، وتوفير الرزق لكافة أولاد حارتنا. فإذا قيل له: إن قاسم حقق العدالة في زمن قصير بغير السحر، أجاب في اعتداد أن عدالة قاسم سرعان ما ولت، أما السحر

فأثره لا يزول. غير أن السحر لن يؤتي أثره الحق إلا إذا كان أكثرنا سحرة، ولن يتأتى ذلك إلا إذا تحققت العدالة أولاً، إذا استغنى أكثرنا عن الكد وتوافروا على السحر.

هذا المنهج في التفكير يختلف عن منهج كاتب آخر كتوفيق الحكيم. فالعلم عند نجيب محفوظ هو المنهج العلمي في التغيير الاجتماعي. والتغيير الاجتماعي وحده هو الذي يتيح الفرصة لجميع البشر أن يكونوا علماء. أما توفيق الحكيم في «الطعام لكل فم» فيفهم الموضوع على نحو آخر. العلم عنده هو العمل لا المنهج، فالعلم المعمل هو الذي سيحول طاقات الطبيعة إلى غذاء بأرخص النفقات، فيقضي على الجوع. هذا المنهج في التفكير يتجاهل تماماً الخريطة الطبقيّة للمجتمع. لهذا لا يفكر في أن حل أزمة المجتمع يجيء أولاً عن طريق الحل الاشتراكي للأزمة الاجتماعية، ثم يتيح هذا الحل أن تصبح الغالبية علماء تحارب الجوع أو الفقر كجزء من خطتها في السيطرة على الطبيعة. إن فهم نجيب محفوظ للقضية في إطارها الصحيح هو الذي قاده إلى أن يجعل من عرفة — العالم الساحر — منتمياً ثورياً إلى جانب الغالبية المسحوقة من أهل الحارة. لكن الجبلأوي لم يعهد إليه بشيء. وهو لا يبدو كبير الثقة بالجبلأوي ولا بما تحكي الرباب. ومن المؤكد أنه بات يعطي السحر من جهده ووقته أضعاف أضعاف ما يتطلبه الرزق. وإذا فكر جاوز تفكيره شخصه وأسرته إلى مسائل عامة لا يعني بها أحداً، كالحارة والفتوة والنظارة والوقف والريع والسحر «... أريد أن أطلع على الكتاب الذي طرد بسببه أدهم إن صدقت الحكايات؟ لا أدري ما الذي يجعلني أؤمن بأنه كتاب سحر، وأعمال الجبلأوي في الخلاء لا يفسرها إلا السحر لا العضلات والنُّبوت كما يتصورون. ليس غريباً على مجهول الأب أن يتطلع بكل قوته إلى جده، وحجرتي الخلفية علمتني ألا أؤمن بشيء إلا إذا رأيته بعيني وجربته بيدي، فلا محيد عن الوصول إلى داخل البيت الكبير، وقد أجد القوة التي أنشدها، وقد لا أجد شيئاً على الإطلاق، ولكنني سأبلغ برّاً هو على أي حال خير من الحيرة التي أكابدها. ولست أول من اختار المتاعب في حارتنا. كان بوسع جبل أن يبقى في وظيفته عند الناظر، وكان بوسع رفاعة أن يصير نجار الحارة الأول، وكان في وسع قاسم أن يهنأ بقمر وأملاكها، وأن يعيش عيشة الأعيان، ولكنهم اختاروا الطريق الآخر.»

لقد أثرت أن أنقل هذا النص المطوّل حتى نكتشف معالم الرحلة المريرة التي قادت عرفة من الرفض إلى التمرد فالانتماء الثوري. كان عرفة قد نجح في صنع إحدى الزجاجات في معمله، وهي تشبه القنبلة في آثار انفجارها. ولكنه بدأ الرحلة إلى البيت الكبير أولاً، وأرجأ العمل مع الفتوات والناظر مؤقتاً. وفي البيت الكبير لم يلتق بالجبلأوي، وإنما

اصطدم بعملاق أسود فتبادر إلى ذهنه أنه خادم الجبلأوي فسارع إلى قتله والعودة خلال الخندق الطويل الذي حفره من خارج السور إلى داخل البيت. ثم فوجئ بعدئذ بالحارة تنقلب رأساً على عقب فقد جاء من يصرخ قائلاً: الله الأمر، من بعد العمر الطويل مات الجبلأوي. وهي أقرب إلى صيحة نيتشه منها إلى صيحة العلم. وغاص قلب عرفة في أمواج الحيرة، فهو لا يدري إذا كان قد قتل الخادم أو سيده. ولم يعد له إلا أمل واحد هو إعادة الحياة إلى الجبلأوي. أو أنه ما دامت كلمة من الجد العظيم كانت تدفع الطيبين من أحفاده إلى العمل حتى الموت، فإنه ينبغي على الابن الطيب أن يفعل كل شيء «أن يحل محله، أن يكونه». ولكن الناظر والفتوات كانوا لعرفة بالمرصاد، فهم على يقين بأنه هو الذي تسبب في موت الجبلأوي. وهم على استعداد لإعلان هذه الجريمة لو أنه لم يرضخ لما يطلبون. لهذا كان على عرفة أن ينتقل من بدرومه الحقيق إلى بيت فخم يقابل بيت الناظر، لكي يعمل لحسابه. وهنا يحس عرفة أنه أصبح في المكان المعادي لأهل الحارة المعذبة. فيستكين قليلاً، إلا أنه لا يهدأ في البحث عن مخرج. وفي هذه الأثناء يسأل عرفة: لماذا نموت؟ وما جدوى ذلك كله والموت يتبعنا كالظل؟ ويهز رأسه في تسليم وهو يتمتم: الموت يكثر حيث يكثر الفقر والتعاسة وسوء الحال ... وإذا حسنت أحوال الناس قل شرهم، فازدادت الحياة قيمة، وشعر كل سعيد بضرورة مكافحته حرصاً على الحياة السعيدة المتاحة. وسيجمع الناس السحرة ليتوافروا لمقاومة الموت؛ بل سيعمل بالسحر كل قادر «هناك يهدد الموت الموت». وفي هذه الأثناء أيضاً، تأتي عجوز إلى عرفة تصرح له بأن الجبلأوي قال لها قبل صعود السر الإلهي: اذهبي إلى عرفة الساحر وأبلغيه عني أن جده مات وهو راض عنه! وأكدت المرأة أن الجبلأوي لم يُقتل وإنما مات موتاً طبيعياً بين يديها. ويدخل عرفة والناظر في معارك خفية وسافرة إلى أن يقول له الناظر مُهدداً: إذا رميتنا بزجاجة انهالت عليك زجاجات. ولكن عرفة كان قد احتاط للأمر، فكتب كل أسرار السحرية في كراسة صغيرة وأعطاهها لمساعدته «حنش» الذي هرب بها على الفور «وسوف يعود يوماً بقوة لا تقاوم فيخلص الحارة من شرّك». هكذا يجيب عرفة وهو في طريقه إلى الاستشهاد. إنه لم يستطع أن يخون حارته ولا زوجته الرامزة إلى علاقته الحميمة بهذه الحارة، لم يستطع، وأثر أن يدفن حياً على يدي الناظر والفتوات بدلاً من العيش المترف في حارة العذاب. وكانت رسالته قبل الموت هي: لا تخف. الخوف لا يمنع من الموت، ولكنه يمنع من الحياة ... ولستم يا أهل حارتنا أحياء، ولن تتاح لكم الحياة ما دمتم تخافون الموت. والغريب حقاً أن الحارة فرحت بمقتل عرفة؛ لأنه في نظرهم هو

السلاح الذي أعطى الناظر والفتوات قوة جديدة واستبدادًا عظيمًا»، «وبدا المستقبل قاتمًا أو أشد قتامة مما كان، بعد أن تركزت السلطة في يد واحدة قاسية». غير أن الحارة سرعان ما علمت بحقيقة عرفة، وكيف أنه هادن الناظر من أجل الحارة، وكيف أنه أكب على أسرار السحر من أجل الحارة وتخليصها الأبدي من العذاب. وبالرغم من أن الناظر أخذ يوحى إلى شعراء الحارة بالتأكيد على مقتل الجبلأوي بيد عرفة، إلا أن الناس تلقوا أكاذيب الرباب بفتور وسخرية، وبلغ بهم العناد أن قالوا: «لا شأن لنا بالماضي، ولا أمل لنا إلا في سحر عرفة، ولو خُيِّرنا بين الجبلأوي والسحر لاخترنا السحر». ووقعت الحقيقة من أنفسهم موقع العجب، فأكبروا ذكره ورفعوا اسمه حتى فوق أسماء جبل ورفاعة وقاسم. وقال أناس إنه لا يمكن أن يكون قاتل الجبلأوي كما ظنوا، وقال آخرون إنه رجل الحارة الأول والأخير، ولو كان قاتل الجبلأوي، «وحدث أن أخذ بعض الشبان من حارتنا يختفون تبعًا، وقيل في تفسير اختفائهم إنهم اهدتوا إلى مكان حنش فانضموا إليه، وإنه يُعلمهم السحر استعدادًا ليوم الخلاص الموعود. واستحوذ الخوف على الناظر ورجاله فبثوا العيون في الأركان، وفتشوا المساكن والدكاكين وفرضوا أقصى العقوبات على أنفه الهفوات، وانهالوا بالعصي للنظرة أو النكتة أو الضحكة، حتى باتت الحارة في جو قاتم من الخوف والحقد والإرهاب. لكن الناس تحملوا البغي في جلد، ولادوا بالصبر واستمسكوا بالأمل، وكانوا كلما أضر بهم العسف قالوا: لا بد للظلم من آخر، ولليل من نهار. ولنرَيْنَ في حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب.»

عرفة إذن يمثل علاقة المنهج العلمي بكلٍّ من الطبيعة والمجتمع، فهو يبحث عن المجهول ويكشف عن علاقة النسبي بالطلق، ويحلل أزمة الإنسان الاجتماعية. ويقودنا عرفة إلى مجموعة من الملاحظات:

- فالعلم — أولًا — لم يقتل الجبلأوي؛ بل إن الرواية تبدأ وتنتهي دون أن يتمكن المنطق العلمي المؤلف من السيطرة على هذا الجزء الخفي من أسرار الطبيعة. وهذا يعني أن نجيب محفوظ يرى أن «مشكلة الله» لا تدخل في نطاق العلم أو منطقة نفوذه. وهو في الوقت نفسه لا يعلق المشكلة في مستواها الميتافيزيقي؛ بل هو يؤكد أن الله مات! وهي الحقيقة التي عاصرت العلم، وإن لم تكن حقيقة علمية! وهذا هو الفرق الكيفي بين عصور موسى والمسيح ومحمد وعصر العلم، أو هو الاختلاف الجوهرى بين الدين والعلم في محاولة الكشف عن مأساة الإنسان.

فبينما يصبح المطلق أو المجهول أو الجبلأوي أو الله، هو الجدار النفسي الذي يعتمد عليه البشر لحل أزمتهم في عصر الدين ... يتهاوى هذا الجدار «من بعد العمر الطويل» لا بيد عرفة (!) إشارة إلى انعدام فاعليته في الواقع الإنساني، يتهاوى الجدار الإلهي، لبدأ عرفة عصرًا جديدًا يعتمد فيه الإنسان على نفسه بمعونة السحر أو العلم.

- كان العلم — ثانيًا — منهجًا في التفكير الاجتماعي، فقد أيقن عرفة أن الغالبية المسحوقة لن تستطيع أن تعيش حياتها في ظل الناظر والفتوات والأثرياء الآخرين؛ بل عليها أن تناضل حتى تصل هي بنفسها إلى النُّظارة، إلى السلطة. بهذا وحده يتحقق مبدأ العدالة الاجتماعية، فإذا توافرت هذه العدالة أمكن لأهل الحارة، أو للمجتمع الإنساني، أو لمصر في ذلك الحين، أن يصنعوا بأنفسهم الأعاجيب. فلن يكون «الغناء» هو الهدف النهائي كما ظن أدهم؛ بل ستصبح «صناعة الأعاجيب» هي هذا الهدف المتجدد اللانهائي. المنهج العلمي إذن هو السبيل الثوري الوحيد أمام الطبقات الشعبية للوصول إلى السلطة وتسويد النظام الاجتماعي العادل. وهذا النظام الاجتماعي العادل، هو السبيل الثوري الوحيد الذي يخلع عن الإنسان نير العبودية إلى الأبد، ويتسع له المجال للخلق أو كما دعاه المؤلف يصنع الأعاجيب.
- لقد ماتت العدالة بموت جبل، ثم بموت رفاة، فبموت قاسم، ولكنها لم تمت قط بموت عرفة، أي إن العلم — ثالثًا — لا يموت، فهو ليس علمًا معممًا — وقد قال الناظر لعرفة إنه يستطيع أن يرمي عليه بدلًا من الزجاجة زجاجات! — وإنما العلم هو منهج، هو طريقة رشيدة، للحياة. لهذا سوف يعود حنش إلى الحارة؛ بل سيذهب إلى حنش أبناء الحارة الذين يخنفون منها تباعًا ... ثم يعود الجميع لتخليص الحارة نهائيًا من عصر العبودية. العلم — إذن — هو الثورة. هو الثورة الاجتماعية؛ بل هو الثورة الحضارية الشاملة التي سيشهد أبنائها عصر الأعاجيب. والمجهول الذي يؤمن به البعض ببارك هذه الثورة، ما دام هذا المجهول هو اشتياق الإنسان الأبدي إلى مجموعة مجردة من القيم والمثل العليا، واشتياقه إلى حل طلاسـم الوجود. فهذه المرأة العجوز التي جاءت إلى عرفة وهمست له بأن الجبلأوي مات وهو راضٍ عنه، إنما تمثل ضمير هذا الشعب الذي صاح بنفسه: لو خُيرنا بين الجبلأوي والسحر لاخترنا السحر. الشعب إذن إلى جانب العلم، إلى جانب الثورة، إلى جانب التاريخ ... حتى ذلك الجزء الخاص بتكوينه الروحي

عبر آلاف السنين يقف إلى جانب هذه القيم جميعها تعبيراً صادقاً عن كونها هي بعينها مجموعة القيم «المطلقة» التي كانت تجذب اشتياقه إلى المجهول والمطلق. لهذا تصبح أمنيّة عرفة هي إعادة الحياة إلى الجبلأوي، فليس التعبير هنا مرادفاً لعودة الإيمان بالله ... كلا، وإنما هي الرسالة الحقيقية للعلم في اكتشاف أسرار الكون، وتحقيق مجموعة القيم المطلقة في حياة الإنسان. إن مجرد التمني بإعادة الحياة إلى الجبلأوي، هو اعتراف بموته. ولقد مات الجبلأوي القديم، المطلق بمعناه التقليدي الذي عرفته الأديان والفلسفات المثالية، وبدأ عصر العلم صراعه الجبار مع الطبيعة والمجتمع على السواء، مع الطبيعة ليحصل من جُزئيات أسرارها على سرها الأكبر، ومع المجتمع حتى يحقق القيم الإنسانية في أرفع مستوياتها، وعلى أسس راسخة من الواقع الموضوعي.

ومعنى ذلك، أنه يتعين علينا أن نجيب عن هذا السؤال: هل كانت «أولاد حارتنا» صياغة روائية للمادية التاريخية والمنطق الجدلي؟ يقول أحمد شريف الرفاعي في العدد ٤٥١، ٢٣ يناير ١٩٦٠م من جريدة الأيام العدنية في سنتها الثانية: «إن مفهوم الواقعية عند نجيب هذه المرة هو الصدق الفوتوغرافي. فنحن لم نتعود منه في قصصه السابقة أن يكون صادقاً. كنا نحس أنه فنان مخلص لفنه ... أما في «أولاد حارتنا» فنجيب محفوظ صادق، ولهذا فهو لم يكن فناناً. فالفن هنا في الهامش أو خارج الهامش. وأنت تحس من قراءة الرواية أنه يكتفي بأن يقوم بوظيفة مسجل بكلية أصول الدين أو كلية اللاهوت. يسجل وينقل بلا حذف وبلا إضافة. وأغلب الظن أنه لم يكن في مستطاع نجيب محفوظ أن يتجنب الصدق الفوتوغرافي وهو يعالج أقدس شخصيات في تاريخ البشرية. ولكن من شأن هذا الصدق الفوتوغرافي إشاعة الجمود والبرود والجفاف في أحداث الرواية، فالنغمة واحدة والإيقاع واحد عند كل من جبل ورفاعة وقاسم. فقد جُبلوا على حب الخير ليس إلا. والفتوأت كذلك على نمط واحد. لا نستطيع أن نفرق بين واحد وآخر. فهم جميعاً مطبوعون على النهب والفوضى والانحلال. ولهذا فإن الذين قرءوا الرواية شعروا أن فكرة الصراع قد تساقطت من يد الأديب. ونحن نقصد الصراع الذي يدور في نفس البطل من الداخل، فدون الإشارة إلى هذا النوع من الصراع لا يستطيع القارئ أن يتجاوب مع أحداث القصة. والذي يمنح ظهور هذا التجاوب في رواية محفوظ هو تأليه الأبطال بدلاً من تأنيسهم ... أي بدلاً من جعلهم آدميين.»

والعلاقة بين هذه الإجابة وسؤالي الذي طرحته قبلها، هي الفرق بين تصوّرٍ للبناء الروائي في «أولاد حارتنا». التصور الأول أنها تؤرخ لتطور المجتمع البشري، والتصور

الآخر هو أنها تترجم كتب الدين الرئيسية: التوراة والإنجيل والقرآن، وكلا المفهومين خاطئ من الأساس. فلربما نجد جانباً من تطور المجتمع في الرواية، وربما نجد تفسيراً للأديان من جانب آخر، ولكن تداخلهما وافتراقهما لا يكون المحور الفكري أو الفني في البناء الروائي. أما المحور الفكري، فهو كما قلت، قصة الدين والعلم في خطوطها العريضة. قصة الدين والعلم في محاولة الإنسان تغيير مجتمعه. الصراع النفسي الذي يطالب به الناقد العدني يمكن ملاحظته بسهولة في جبل ورفاعة وقاسم وعرفة. كان ارتباط جبل بزوجة الناظر، وارتباط رفاعة بأمه، وارتباط قاسم بزوجته ... كانت هذه الأشكال المختلفة من الارتباط تمزق نفوس أصحابها تمزيقاً نفسياً رهيباً. ولعل التشابه في الإطار العام بين حركة جبل ورفاعة وقاسم، كان تشبيهاً مقصوداً من المؤلف، لأنه يريد أن يقول إن هذه الحركات الثلاث — من حيث الجوهر — واحدة، هي موقف الدين من التغيير الاجتماعي. أما في العلم فهو لم يكن محتاجاً لأكثر من عرفة وحنش للتأكيد على أن ثمة فرقاً بين التغيير الديني والتغيير العلمي، هو أن هذا الأخير لا يموت بموت الأفراد. لهذا كانت زوجة عرفة شخصية ضرورية تؤكد ارتباط العلم بالمجتمع ارتباطاً حياً دينامياً.

وعندما يكون ثالث الدين — العلم — المجتمع هو العمود الفقري في البناء الروائي، فإن التطور الاجتماعي من عصر إلى آخر لا يصبح صياغة للمادية التاريخية أو المنطق الجدلي. كما أن تفسير الحركات الدينية الثلاث تفسيراً جديداً لا يعتبر ترجمة فنية لما جاء في كتب الدين. في الحالة الأولى يلاحظ أن نجيب محفوظ تجاوز الماركسية، فطرح ما تثيره من أسئلة تدخل في منطقة نفوذها، وطرح ما لا تثيره من تساؤلات خارج هذه المنطقة. والتجاوز هنا لا يعني الإضافة، وإنما الاعتراف بها، ثم الانشغال بقضية أخرى تؤرق الرؤية الفلسفية للإنسان العربي الذي عاش آلاف السنين في ظل حضارة غيبية. نجيب محفوظ يمضي مع سارتر خطوة في أن الماركسية هي الصورة الثورية الوحيدة للعالم المعاصر، ثم يختلف معه خطوات في أن الوجودية هي المنهج الصحيح لفهم الماركسية في ثورتها أو في الحيلولة دون تجميدها. وهو يمضي مع لوفافر خطوة في أن الماركسية المعاصرة تعاني أزمة حقيقية على أيدي المعممين من الداخل الذين أحالوها إلى مادية مبتذلة، ثم يتركه وهو يسد الطريق أمام الحل الماركسي للأزمة.

نجيب محفوظ يستخدم البناء الرمزي المباشر في «أولاد حارتنا»، ليقول: إن تراث المنتمي اليساري هو العلم، بالإضافة إلى العُصارة النقية لأكثر القيم تقدماً التي عرفت

البشرية على مدى التاريخ. أما المنتمي الذي يتوقف عند حصيلة الحركات الروحية الثلاث، فإنه في عصرنا يتجمد في قوالب حجرية تعوق حركة المجتمع من الانطلاق، لذلك فهو مثال المنتمي اليميني الذي يتحول للوقوف إلى جانب القوى المعادية لحركة التاريخ. وهذه الرواية — في المستوى الفني — هي أشبه برؤيا تحيل الواقع بجزئياته إلى حلم تجريدي. فلو أننا جمعنا الناظر والفتوات وأهل الحارة والجبلاوي وأدهم وإدريس ورفاعة وقاسم وجبل وعرفة وحنش ... لو جمعنا هؤلاء جميعاً في لوحة واحدة، أو في عدة لوحات، لاستطعنا أن نرسم لوحة تجريدية تستخدم جزئيات الواقع لتبني كلاً غير واقعي، ثم تصل عن طريق هذا الكل الرمزي إلى أعماق أعمق الواقع. الفتوات والنبابيت والنهب والسلب، جميعها جزئيات ترتبط بواقعنا أوثق الارتباط، ولكن الإطار الميثولوجي الذي ارتدته هذه الجزئيات كان يستهدف أن يجعلها في اتجاه واحد للسهم الذي يشير به نجيب محفوظ مرة أخرى ... إلى الواقع. إنه يلف ويدور من الواقع إلى الأسطورة إلى الواقع، وهكذا حتى يصل إلى ما لم يستطع أن يصل إليه في ظل أزمة الديمقراطية التي جعلته يتوقف بأحداث الثلاثية عند سنة ١٩٤٤م. إن «أولاد حارتنا» شكل اضطراري، وليس امتداداً أصيلاً لاتجاه نجيب الروائي. وليس تمهيداً لمرحلة جديدة من مراحل تطوره الروائي. وعندما تقول سمون دي بوفوار إن الرواية الميتافيزيقية إذا قرئت بشرف، وكتبت بشرف، أتت بكشف للوجود لا يمكن لأي نمط آخر في التعبير أن يكون معادلاً له. ربما كانت تقصد مثل هذا الشكل الروائي الذي أتى به نجيب محفوظ في «أولاد حارتنا»، خاصة حين تستطرد في قولها: «إن الرواية الميتافيزيقية، وهي بعيدة عن أن تكون، كما زعم أحياناً، انحرافاً خطيراً للفن الروائي، هي على العكس، كما يبدو لي، وبمقدار ما تكون ناجحة، أكمل إنجازاً؛ لأنها تبذل جهدها في أن تلتقط الإنسان والأحداث الإنسانية في علاقتها مع كلية العالم، ولأنها هي وحدها التي تنجح فيما يخفق فيه الأدب الخالص والفلسفة الخالصة: تنجح في إحياء ذلك المصير الذي هو مصيرنا، والمدون في الزمن والأبدية في آن واحد، بكل ما فيه من وحدة حية والتباس حي جوهري»^٤.

ونجيب محفوظ حين يصوغ قضية الانتماء بين الدين والعلم والاشتراكية على هذا النحو الشامل في علاقة الإنسان بالكون والمجتمع، إنما يتجاوز تحديدهات السابقة لهذه العلاقة في المرحلة الأولى (القاهرة الجديدة، خان الخليلي، بداية ونهاية)، والمرحلة الثانية

^٤ الوجودية وحكمة الشعوب، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت.

(الثلاثية)، إلى مرحلة الثالثة (أولاد حارتنا) ليست تسجيلاً لحركة الاستقطاب إلى اليمين أو إلى اليسار كما هو الحال في أدب المرحلة الأولى، وليست رموزاً إلى الجانب الخفي من صراع المنتمي المأزوم في المرحلة الثانية، وإنما هي صياغة شاملة للمنتمي النموذج حتى يقود الفكر اليساري من خلال أزمة الانتماء مع الحرية. لقد أحس الفنان فجأة أن أزمة المنتمي اليساري دخلت مرحلة جديدة كفيفاً منذ انتهت من كتابة السكينة عام ١٩٥٢م؛ إذ دخلت بلادنا بوتقة تجربة اجتماعية غريبة المعالم من حيث المظهر، مما أدى باليسار إلى أن يتخذ منها مواقف خاطئة في الأغلب. وأعتقد أن وجدان نجيب محفوظ الشديد الحساسية كان أسبق من وعيه في بلورة «درجة الخطورة» القائمة على ضوء هذه المواقف. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى لم يعايش نجيب جزئيات الحياة اليومية للمنتمي اليساري حتى يصوغ أزمته في نفس الإطار التقليدي الذي عرفناه فيما سبق له من أعمال، فكان لجوءه إلى رسم المنتمي المثال محاولة ذات وجهين؛ الأول: هو الهروب من الصياغة الواقعية التي لن يتيح له الصدق أن يقدم عليها، والوجه الآخر: هو التأكيد على أزمة الحرية عملياً، فالأعمال الرمزية من هذا القبيل هي تجسيد لمدى الانفصام بين الفنان والمجتمع والسلطة. ذلك أن نجيب محفوظ كان أول فنان عربي يقوم بتعرية فكرية كاملة للذات، على الملأ. لقد سبق له أن قام بهذه التعرية في الثلاثية بواسطة عملية الإسقاط التي قام بها على شخصية كمال عبد الجواد. ولكنه هنا يقوم بعملية التعرية في مرحلة عالية من النضج الفكري الذي يلزمه بتغيير جوهر الحضارة التي ينتمي إليها. أي أن هذا النضج أو هذه التعرية تدعوه إلى أن يشارك في نقل المجتمع من عصور التخلف الحضاري والتقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم إلى عصر العلم والحرية والاشتراكية. وهذا ما تسبب في أن تنزعج قطاعات من الجماهير قبل السلطة، وأن ينزعج الأزهر قبل السلطة. حتى إنه لم يحدث قط في تاريخنا الأدبي أن تقابل رواية بهذا الانزعاج الشديد الذي يؤدي إلى تأجيل نشرها حتى الآن.^٥ ولعل مصدر الانزعاج الأول هو الشجاعة الأسطورية التي بدا فيها المؤلف وهو يعري نفسه على الملأ تعرية كاملة. والمصدر الآخر الذي لا يقل عنه أهمية هو تعريته للمجتمع والحضارة التي يعيشها تعرية كاملة. والمصدر الثالث هو أن نبضات قلب نجيب محفوظ في هذه الرواية كانت تدق تجاوباً مع قلب المنتمي اليساري المصري

^٥ نُشرت بعد صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب في بيروت عن دار الآداب اللبنانية، ولم يُسمح بتوزيعها داخل معظم بلدان العالم العربي.

في ذروة الأزمة. فقد كانت الديمقراطية من أخطر معالم هذه الأزمة، كما كانت المشكلة الاجتماعية من أخطر هذه المعالم أيضاً. وكانت الصورة النظرية أو المنهجية للموقف هي قضية القضايا في هذه المرحلة. لهذا جاءت أولاد حارتنا الصياغة الفنية الوحيدة الصحيحة لهذه المرحلة، غير أن هذا الشكل الاضطرابي الذي اتخذته «أولاد حارتنا» قد استنفد أغراضه من التجربة الأولى. فبالجوء إلى العموميات أو الكليات يستوعب القضية في شمولها، أي في مختلف أبعادها وزواياها. كذلك لا يستطيع هذا الشكل أن يضيف جديداً إذا تكرر؛ بل إنه معرض لأن يكرر نفسه. ولذلك أيضاً، كان على نجيب محفوظ أن يبحث عن شكل جديد إذا كانت قضية الانتماء وأزمة اليسار هي القضية التي يود أن يظل مخلصاً لها. وعندئذٍ تجيء «اللس والكلاب» تقدم لنا الإجابة.

الرمز «في أولاد حارتنا» غياب ظاهري للواقع، أما الرمز في «اللس والكلاب» فهو مزيد من الواقع، هو تكثيف الواقع وتركيزه. الرمز في «اللس والكلاب» لا يكمن في جزئيات صغيرة تعادل جزئيات مشابهة لها في الواقع الخارجي، كما أن في «اللس والكلاب» ليس هو هذا الهيكل العظمي من الأحداث التي بدأت بخروج سعيد مهران من السجن وانتهت بمصرعه بين المقابر ... إن رمزية «اللس والكلاب» تكمن في بنائها التعبيري ككل خلال معادلته لواقع موضوعي شامل، أي إن سعيد مهران ورءوف علوان ونور وغيرهم من شخصيات «اللس والكلاب» مجرد أدوات تعبيرية في يدَي الفنان يصوغ بها عالماً كاملاً يرمز في شموله إلى عالم كامل آخر ... فلا ينبغي أن نسقط إحدى أدوات التعبير هذه على إحدى جزئيات الواقع الخارجي ونقول إننا فسرنا ما تنطوي عليه من رمز؛ لأنها بمفردها لا ترمز إلى شيء وإنما بتشابكها مع بقية أدوات الصياغة، ترمز إلى كل شيء.

هكذا نلتقي بنجيب محفوظ يُحوّل القضية الشخصية التي نتعرف عليها في حياة سعيد مهران إلى قضية عامة. فعلى الرغم من أن أحداث «اللس والكلاب» — في خطوطها العريضة — قد حدثت فعلاً في الواقع الخارجي، إلا أن الفنان يضيف إلى هذا الهيكل العظمي من الأحداث دلالاتها العامة التي تنبثق من أرض الواقع الحي التي أنبتتها. فلم يكن محمود أمين سليمان — المرادف الواقعي لسعيد مهران — مجرد لص قاتل يحاول الثأر لشرفه. إن محمود هو الابن الشرعي للحظة الحضارية التي ظهر فيها. وعندما يقوم الفنان بتحويله من محمود إلى سعيد مهران إنما يضيف إلى اللحظة الحضارية التي ولدته، وجهة نظره الخاصة في هذه القضية. فنحن لا نعلم أن محمود سليمان كان على

درجة ما من الثقافة، أو أنه كان على صلة ما بأحد رجال الثقافة، ولكن نجيب محفوظ حين يستبدل باسمه سعيد مهران، إنما ليستطيع القول بأن هذا الرجل ليس لصاً أو قاتلاً أو غير ذلك من صفات الجريمة التي يمكن إضافتها على شخصية سعيد على ضوء الأحداث المرافقة له؛ بل إن سعيد مهران الذي عرف الثقافة عن طريق رءوف علوان، وعن طريق الثقافة والواقع عرف أن هناك فقراء وأغنياء، وأن العلاقة بين الطرفين هي علاقة استغلالية ... سعيد مهران هذا لا يمكن أن نسلكه في عداد المجرمين لمجرد أنه سرق أو قتل؛ فهو في سرقاته ورمصاصاته إنما يصوغ لنا أزمة أكثر شمولاً منه، تستمد قوتها من المناخ العام الذي عاش فيه ابتداء من رءوف علوان، المثقف الذي علمه مبادئ التمرد ثم خان هذه المبادئ، إلى نور، المومس التي أحبته فلم تخنه لحظة واحدة، بينما كانت هي الإنسان الوحيد من بين الملايين الذي يعرف مكانه دون أن يدري البوليس.

تبدأ «اللس والكلاب» في لحظة نموذجية، هي لحظة خروج سعيد مهران من السجن. وهي لحظة منحوتة من الزمان الداخلي للشخصية؛ فنحن لن نرافق سعيد من بوابة السجن إلى بيت الشيخ علي الجندي إلا لنرافق مختلف الحلول التي لجأ إليها حتى يتجاوز أزمته. كذلك فنحن نرافق زمانه الداخلي حتى نضع أيدينا على معالم هذه الأزمة. الزمان الخارجي يقول إنها أولى ليالي الحرية، وزمانه الداخلي يقول «وحي مع الحرية». والحرية إذن هي الدعامة التي يمكن أن نستند عليها ونحن نتوغل شيئاً فشيئاً إلى عالم سعيد مهران. إن هذه الدعامة تقودنا إلى الشخصية الثانية في هذه الرواية، شخصية رءوف علوان، فنحن — والفنان معنا — لن نتوقف كثيراً عند الأحداث التي وقعت في عطفة الصيرفي، أحداث نبوية الزوجة التي باعت زوجها، وعليش الذي باع صديقه، والبنت الصغيرة التي أنكرت أباهما. لن نتوقف عند هذه الأحداث فهي ليست إلا إشارات سريعة إلى تعقد العالم الخارجي الذي يستقبله سعيد مهران فور خروجه من السجن، فهو لم يعد زوجاً ولا أباً ولا صديقاً، لقد خانته الجميع. ولكن خيانة هؤلاء تبدو لنا وكأنها شيء محتمل، يمكن فهمه وتبريره؛ بل إن هذه الشخصيات تبدو كأنها ظلال تائهة للواقع المرير الذي يتنسم سعيد مهران نسائمه، وهو وحده مع الحرية. ذلك أن هذا الواقع الخائن ليس إلا عبداً لخianات أكبر وأخطر، بل إن خيانة هذا الواقع ليست إلا صدئاً للخيانة الحقيقية. أي إن حرية سعيد مهران، التي يستشعر وحدته معها، هي الإحساس العميق بعبودية الآخرين. لهذا فخianاتهم هي تجسيم لبشاعة الواقع الذي يعيشونه، وهم — لذلك — لا يتحملون النصيب الأوفر من المسؤولية ... وهم — لذلك — معذورون إلى حد كبير. ونحن لن نتوقف عندهم كثيراً، وإنما سنتوجه مباشرة إلى الجانب الآخر في

قضية الحرية التي يحس سعيد مهران بوحدها، سنتوجه إلى رءوف علوان. ولم يكن رءوف علوان فيما مضى إلا محرراً بمجلة النذير «مجلة مُنزوية بشارع محمد علي، ولكنها كانت صوتاً مدوياً للحرية». أما الآن فلم يبقَ من الشخص القديم إلا ظل صورته. وسعيد يرى حياته امتداداً لأفكار هذا الرجل الضاحك في التليفون، «فإذا كان قد خانها فالويل له» ... ويتضح لنا أن لفظة الخيانة هنا لها رنين مختلف تماماً عند ما تجيء بشأن نبوية أو عlish «ذلك أن كل خيانة تهون إلا هذه، يا للفراغ الذي سيلتهم الدنيا». معركة «الخيانة» إذن، هي معركة سعيد مهران مع القيم. وقيمة القيم التي تدور حولها المعركة هي الحرية. يجب أن نتذكر هذه النقطة مراراً، فسوف نلتقي بألفاظ كهذه: العزلة، النفي، الوحدة، الاغتراب، مما قد يؤدي بالبعض إلى حساباتها من صفات الإنسان اللامنتمي، ولكننا إذا انطلقنا في بحثنا عن حقيقة سعيد مهران من أن قضية الحرية والخيانة، هي قضية «القيم» في حياته لأيقننا أن العزلة والنفي والاغتراب قد أصبحت من صفات المنتمي المأزوم في غياب الحرية؛ ذلك أن عالم اللامنتمي هو عالم بلا قيم. إن «اللص والكلاب» هي الرواية التالية لأولاد حارتنا مباشرة، فبعد أن قدم لنا الفنان «المنتمي المثال» ليقود المنتمي اليساري إلى الطريق الصحيح، رأى أن أزمة الحرية ما تزال تتطلب اللقاء المباشر الذي يجسد أزمة المنتمي في مرحلة جديدة. كانت مرحلة كمال عبد الجواد هي التناقض الحاد بين الفكر والسلوك الذي يولد السلبية، أما مرحلة سعيد مهران فتقول شيئاً جديداً.

خرج سعيد من السجن ليرى صورة جديدة من رءوف علوان. لقد أصبح من سكان القصور التي كان يحاربها فيما مضى، ولهذا ينصح سعيد بالبحث عن عمل، ولم يعد يقول له: في إحدى يديك امسك كتاباً وفي الأخرى امسك مسدساً. وأعتقد أن نجيب محفوظ يستخدم هنا منهجاً تعبيرياً سبق أن تعرفنا عليه في الثلاثية، وهو أن يعبر عن الجوانب الخفية في نفس البطل بتجسيدها في شخصيات منفصلة عن كيان هذا البطل. فعندما يقول سعيد: «تخلقني ثم تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسّد في شخصي، كي أجد نفسي ضائعاً بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل». نحس أن تكوين سعيد الجديد، يُضمر في أصوله ملامح رءوف علوان القديم، ثم نصل إلى أن الانقسام التراجمي الذي تعاني منه شخصية سعيد هو التمزق بين القديم والجديد. إن رءوف صاحب «العقل» و«التاريخ» هو «الفيلسوف» كما يدعوه سعيد، وهذا هو الجانب الذي يحتفظ به بين أضلعه قبل دخوله السجن، أما الآن «أندفع بي إلى السجن وتثب أنت إلى قصر الأنوار والمرايا؟ أنسيت

أقوالك المأثورة عن القصور والأكواخ؟ أما أنا فلا أنسى» ... أي إن دخوله السجن من حيث الجوهر لا علاقة له بخيانة نبوية وعليش، وإنما هو يرتبط بمجموعة القيم التي استودعها رءوف في كيان سعيد وروحه. مجموعة القيم التي كانت تعطيه السلاح للجهاد لا للاغتيال «وراء هذه الهضبة التي تقوم عليها القهوة كان فتية يتدربون على القتال بثياب رثة وضماير نقية. وساكن القصر رقم ١٩ كان على رأسهم. يتمرن ويلقي بالحكم: المسدس أهم من الرغبة يا سعيد مهران. المسدس أهم من حلقة الذكر التي تجري إليها وراء أبيك. وذات مساء سألك: سعيد، ماذا يحتاج الفتى في هذا الوطن؟ ثم أجاب غير منتظر جوابك: إلى المسدس والكتاب، المسدس يتكفل بالماضي والكتاب للمستقبل، تدرب واقرأ!» ليس رءوف علوان إذن مجرد صديق انتهازي خان ماضيه المكافح بالحاضر البراق، هذا هو الوجه المباشر لشخصية رءوف، ولكنه على الوجه الآخر هو أحد الجوانب الخفية من شخصية سعيد؛ إذ امتزجت قيم رءوف بنفسه امتزاج المعاناة، حتى أصبحا شخصية واحدة. هي شخصية منقسمة حقاً، تعاني مرارة الصراع الهائل الذي أحدثته التجربة الجديدة، تجربة اللص والكلاب. فعندما امتدت يد سعيد إلى السرقة للمرة الأولى، قال له رءوف: برافو! كي يتخفف المغتصبون من بعض ذنوبهم، إنه عمل مشروع يا سعيد، لا تشك في ذلك. وعندما ينفذ سعيد «مبادئ» رءوف، فهو ليس فوضوياً من أولئك الذين عرفتهم بعض الحركات السياسية في أوروبا؛ بل هو تجسيم لأزمة المنتمي العربي في مصر حين تعزله اللاديمقراطية عن جماهير الشعب، وحين تعزله اللاحرية عن التنظيم السياسي المتكامل ... فهو يتحول حينئذٍ إلى أحد مستويات التمرد السطحي الساذج، الذي يعتمد أساساً على البطولة الفردية. وقديماً قال رءوف علوان: «إن نوايانا طيبة، ولكن ينقصنا النظام.» وتقوده البطولة الفردية إلى الاغتيال العفوي فلا يصيب أعداءه؛ بل يقتل أناساً لا ذنب لهم ولا جريرة، ومن أعماق قلبه الممزق يصرخ في صمت: «من أنت يا شعبان؟ أنا لا أعرفك وأنت لا تعرفي. هل لك أطفال؟ هل تصورت يوماً أن تقتل إنسان لا تعرفه ولا يعرفك؟ هل تصورت أن تقتل بلا سبب؟ أن تقتل لأن نبوية سليمان تزوجت من عlish سدره؟ وأن تقتل خطأ ولا تقتل عlish أو نبوية أو رءوف صواباً؟ وأنا القاتل لا أفهم شيئاً ولا الشيخ علي الجندي نفسه يستطيع أن يفهم. أردت أن أحل جانباً من اللغز. فكشفت عن لغز أغمض.» ثم يتمتم في حسرة وحزن وأسى عميق: يا ضيعة الرصاص في الصدور البريئة! هذا الموقف يشدنا مرة أخرى إلى المقارنة بين أزمة المنتمي وأزمة اللامنتمي، ذلك أن معركة سعيد مع القيم هي معركة المنتمي مع

قيم فاسدة يريد أن يستبدل بها قيمًا صالحة، غير أنه في ظل الأزمة التي يعانيتها يصارع هذه القيم بمنطق المتمرّد البعيد عن الثورية. وهذا هو الفرق بين سعيد مهران وميرسول في «الغريب» عند ألبير كامي. ميرسول يصيب من غريم صديقه مقتلاً بلا هدف، تمامًا وكأنه يلعب الشطرنج. بل إن قصته مع صديقه لم تُقَم على أساس مجموعة من القيم المشتركة بينهما، وإنما يُقبل ميرسول هذه الصداقة لمجرد أنه ليس هناك ما يحتم رفضها. ولقد كانت هذه الصداقة التي تمت بطريق المصادفة هي الأساس الموضوعي لمجموعة من الأحداث التي أدت بميرسول أن يقتل الشاب العربي. فلم تكن حادثة القتل (ولا أقول جريمة) من الخطوط الرئيسية أو الفرعية في خريطة ميرسول، فهو يعيش حياته بلا خريطة على الإطلاق، حتى إذا ماتت أمه أو تعرف على ماري أو توجه إلى المحكمة أو ذهب إلى السجن أو تشاجر مع القسيس في الزنزانة ... لا يستشعر في أيٍّ من هذه الأحداث قيمةً ما تدفعه إلى التمسك بها أو رفضها. إنه لا يرى أية «حقيقة» في أي شيء، فكل شيء لديه سواء. وهذه هي نظرة كامي في كتابه عن الإنسان المتمرّد، فهو يقول إن الشعور بالعبث حينما نزعّم أنه يمكن أن نستخلص منه قاعدة للسلوك، يجعل القتل عملاً ليس له ما يؤيده أو ما ينافيه، وبالتالي عملاً ممكناً، فإذا كنا لا نؤمن بشيء، وإذا لم يكن هناك معنى لأي شيء، وإذا كنا لا نستطيع تأكيد أية قيمة، أصبح كل شيء ممكناً ولا أهمية لأي شيء. لا يعود هناك ما يؤيّد وما ينافي، ولا يكون القاتل على خطأ أو على صواب «في وسعنا حينئذٍ أن توجّع المحارق، كما في وسعنا أن ننذر أنفسنا للعناية بالمجذومين. وتكون الرذيلة والفضيلة مجرد صدفة، أو مجرد نزوة». ثم يصنّف كامي التمرد بأنه ينشأ عن مشهد انعدام المنطق أمام وضع جائر مستغلق، وأن المتمرّد يصرخ، يطالب بإلحاح، يريد أن تتوقف المهزلة، وأن يستقر أخيراً ما كان يسطر حتى الآن على صفحة البحر! ويتساءل كامي: ما الإنسان المتمرّد؟ ويجب: إنه إنسان يقول لا، ولئن رفض فإنه لا يتخلّى، فهو أيضاً إنسان يقول نعم منذ أول بادرة تصدر عنه. فحركة التمرد تستند إذن إلى رفض قاطع لتعدّد لا يطاق، وإلى يقين مبهم بوجود حق صالح، وبصورة أصح، إلى اعتقاد المتمرّد «أن له الحق في أن ...» فلا بد للتمرد من أن يكون مقترناً بشعور المرء بأنه على حق بصورة ما، وفي مجال ما. وبهذا المعنى يقول المتمرّد نعم ولا في نفس الوقت، ويؤكد كامي أن ثمة وعياً — مهما تكن درجة إبهامه — ينشأ مع حركة التمرد: الإدراك فجأة بأن في الإنسان شيئاً يمكن للفرد أن يتوحد معه ذاتياً ثم يندفع إلى المقاومة تحت شعار «كل شيء أو لا شيء» أي أن أولى بؤادر الوعي تولد مع التمرد. فالتمرد يريد أن

يكون كل شيء، يريد أن يتوحد توحداً ذاتياً كلياً مع هذا الخير الذي شعر به فجأة. وهو يرضى بالحرمان والسقوط الأخير — الموت — إذا كان لا بد من حرمانه من هذا التكريس الخاص الذي يدعوه بحريته «إنه يؤثر أن يموت عزيزاً رافع الرأس على أن يعيش عيشة الهوان» ... إن بروز «كل شيء أو لا شيء» يبين أن التمرد خلاف للرأي السائد، وعلى الرغم من أنه ينشأ في صميم فردية الإنسان، يثير التساؤل حول مفهوم الفرد بالذات. والحقيقة — يقول كامى — أن الفرد إذا قبل الموت، ومات في حركة تمرده، فإنه يدلّل بذلك على أنه يضحى بذاته في سبيل خير يعتبر أنه يجاوز مصيره الخاص. وإذا فضل الموت على إنكار هذا الحق الذي يذود عنه، فلأنه يضع الحق فوق ذاته «إنه يتصرف إذن باسم قيمة، لا تزال مبهمة، ولكنه يحس على الأقل بأنها قيمة مشتركة بينه وبين الناس جميعاً». أي أنه في التمرد يجاوز الإنسان ذاته في الآخرين.^٦

لقد آثرتُ أن أفصل رأي كامى في صورته الفنية «الغريب» وفي صورته الفكرية «الإنسان المتمرّد» ... ذلك أنني أريد أن أفرق بين تمرد سعيد مهران وتمرد ميرسول، على أساس أن التمرد الوجودي عند ألبير كامى هو التمرد الأصيل الذي أنبتته الحضارة الغربية في مرحلة التمزق النفسي المريع بين الانتماء والانتماء. أما تمرد سعيد مهران فلم يكن سوى الصورة المتأزّمة للانتماء. أي إن سعيد متمرّد من ناحية الشكل، ولكنه منتمٍ متأزّم من حيث الجوهر. ومعنى ذلك أن ثمة خلافاً جوهرياً بين سعيد وميرسول على الرغم من أنهما يرتديان ثياب التمرد.

سعيد مهران ينطلق في تمرده — على النقيض من ميرسول — من نقطة شديدة التحديد هي أن بناءً من القيم قد انهار أمام عينيه، وأن حياته جزء من هذا البناء، ولهذا كانت حياته «قيمة» في حد ذاتها ... وهو حين يرى رءوف قد تحول من كونه إنساناً حراً مناضلاً، إلى أحد جنود الطبقة التي كان يناضلها ... حين يرى سعيد هذا التحول، فهو لا يراه كمشهد خارجي، وإنما يراه في مرآة ذاته، يراه كامناً في أعماق نفسه، يراه معادلاً موضوعياً لخيانة نبوية وعليش. أي إن الفنان قد استخدم هذا العنصر الذاتي كنقطة انطلاق إلى نظيره الخارجي، فما يراه من خيانة زوجته وصديقه وإنكار ابنته له هو مجرد ركيزة ذاتية يعتمد عليها الفنان في تكثيف الخيانة التي يفاجأ بها سعيد في شخصية رءوف. نقطة الانطلاق هذه في غاية الأهمية، ذلك أن إلحاح سعيد على أن خيانة

^٦ الإنسان المتمرّد، ترجمة: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٣م.

أهله له لا تساوي شيئاً بالنسبة لخيانة رءوف، يعني جيداً أن خيانة رءوف من جهة هي خيانة جزء عزيز من نفسه، ومن جهة أخرى هي خيانة للمجتمع لا للفرد ... فهو من هذه الزاوية يتجاوز نفسه إلى الآخرين عبر خيانة شديدة الوطأة على نفسه؛ لأنها أحد جوانب هذه النفس، ومعنى هذا أن «اللص والكلاب» ليست قصة الرغبة الملحة في الانتقام كما يذهب بعض السُّدَج، وإلا لكانت قصة بوليسية كما قالت السيدة نور سليمان،^٧ أو قصة فاشلة كما قال الدكتور عبد القادر القط. إن هاملت عاش أخصب مراحل حياته وهو يفكر في الانتقام من خيانة أقرب الناس إليه، وإذا كان كلُّ من سعيد مهران وهاملت شكسبير لم يُوفَّق في إصابة الهدف؛ بل أصابت رصاصات الأول وسيف الثاني شخصيات بريئة ... فإن ذلك لا يعني مطلقاً أنه «القدر» فقد أصابا هدفهما بالفعل من خلال هذه الشخصيات البريئة!

والحق أن نجيب محفوظ يستخدم منهجاً تعبيرياً معقداً في «اللص والكلاب»، فهو يصوغ سعيد مهران في حالة تمرد؛ بينما التمرد ليس إلا مظهرًا سطحيًا لحالة الانتماء المأزوم الذي يمثله تحول رءوف من ناحية، وفردية سعيد من ناحية أخرى. والتحول والفردية هما عنصران متكاملان في شخصية واحدة، يمثلان وحدة الذات والموضوع في إطار جدلي يحقق الصراع الدرامي داخل البطل التراجيدي تحقيقاً فنيًا على الصعيد الجمالي، وتحقيقاً فكريًا على المستوى النظري. سعيد مهران ليس بطلاً ملحماً، وإنما هو بطل تراجيدي يتضمن في تكوينه مقومات التناقض والتمزق، ويحمل في أعماقه كافة العناصر المؤدية إلى المأساة.

فقد بدأ سعيد حياته من أولى درجات السلم الاجتماعي ابنًا ذكياً لبواب بيت الطلبة بالجيزة. وعندما مات أبوه كان هو الوريث الشرعي للوظيفة الصغيرة. وفي بيت الطلبة، وفي هذه الوظيفة الصغيرة، حدث التحول التاريخي في حياة سعيد؛ إذ أضاف إلى تكوين الشاب الذكي الفقير عقلية رءوف علوان الطالب الثائر المثقف. وكانت هذه الإضافة بمثابة التناقض الأول في حياة سعيد، وكان تناقضاً رئيسياً تولدت عنه بقية التناقضات. ونجيب محفوظ يقارب بين الشخصيتين ويباعد بينهما في شد وجذب، ومد وجزر، حتى يتم التفاعل بين أفكار ومبادئ وقيم رءوف وطاقة سعيد على العمل. ويدلنا الحوار الداخلي في آخر مراحل حياة سعيد بأن نوعاً من الكفاح السري كان الطلبة يمارسونه تحت قيادة

^٧ مجلة «أدب» اللبنانية، العدد الثالث، ١٩٦٣م.

رعوف، وكان سعيد أحدهم بالرغم من أنه لم يدخل الجامعة ظلماً، على حد تعبيره، بينما دخلها الكثيرون من الأغبياء. والفنان يعتمد على الإشارات السريعة بصورة أساسية، فمن خلال خواطر سعيد وأحلامه ومحاوراته الداخلية، يمكننا أن نتصور أن العلاقة بين سعيد ورعوف قد تطورت من مستواها بين طالب وبواب إلى مستوى الند للند. فقد كان سعيد يكمل جانباً ناقصاً في حياة رعوف، هو انتماءه إلى درك الطبقات الشعبية التي يناضل من أجلها. وكان رعوف يكمل جانباً ناقصاً في حياة سعيد هو التفكير الثوري والثقافة. ونجيب يستخدم ما يمكن تسميته بالرمز العفوي في الإشارة إلى التفاعل العميق الذي حدث بين رعوف وسعيد سواء من خلال فكرة السرقة من الأغنياء، أو من خلال الكتب التي كان يعيرها إياه أو التدريبات المسلحة في قلب الصحراء. يتضح هذا الرمز العفوي في تجاهل سعيد لأزمته الشخصية مع نبوية وعليش، واتجاهه رأساً إلى الفيلا التي يسكنها رعوف. ففي فترة السجن الذي سيق إليه سعيد على أثر خيانة زوجته وصديقه، في هذه الفترة كان رعوف المثقف الثائر قد مارس خيانة أكثر بشاعة هي تحوُّله إلى جانب الطبقات التي حاربها من قبل. وهنا يضرب نجيب محفوظ ضربته الفنية حين يُعوي سعيد بسرقة رعوف إشارة ذكية إلى ما كان ينصح به رعوف سعيد من أنه على الأغنياء أن يتخففوا قليلاً مما يحملونه. وهو عندما يغير نصيحته الآن إلى سعيد بأن يبحث عن عمل يتخيل سعيد بأن فكرة السرقة ليست إلا مغامرة دسمة ستعطي رداً حاسماً على «خداع العمر كله»؛ لذلك هو يرد على نصيحة رعوف بهذه الكلمات التي تنضح مرارة: «ما أجمل أن ينصحن الأغنياء بالفقر.» لهذا ينبغي أن نتصور سعيد في وضعه الصحيح، فهو لم يذهب إلى رعوف لكي يأخذ منه بضعة جنيهات، ولا هو يريد أن يعمل عملاً حقيراً كما دعاه. ولكنه يطلب من رعوف أن يعمل معه محرراً في الصحافة. ولما يراه على حقيقته الجديدة لا يتردد في محاولة سرقة. هذه الأحداث لا يمكن أن تكون صياغة تقريرية مباشرة لمن خرج من السجن يردد: وحدي مع الحرية. ثم يعاني ويلات الهزيمة؛ من ارتداد خالقه عن القيم التي كان يُبشر بها. كان رعوف إذن هو القيمة الجديدة التي اكتشفها سعيد في بواكير حياته. وكانت هذه القيمة تتمرغ في الطين وهو يولي ظهره أبواب السجن. لقد أحس أنه — من جديد — يدخل سجنًا من نوع آخر، ذلك أن القيمة الوحيدة التي كان يحقق من خلالها ذاته، القيمة الوحيدة التي كان يحقق من خلالها حرية، كانت تتحول إلى قضبان حديدية لسجن كبير يقوم رعوف بحراسة أحد جدرانها. أجل، تحولت قيمة الحرية عند رعوف إلى عبودية مُذلة تتستر خلف قصر براق وعربة فاخرة ومكتب فخم بإحدى دور الصحف الكبرى. تحول رعوف إلى «قيد» للحرية بعد أن

كان «قيمة» تحقق الحرية في نظر سعيد. ولا يدع الفنان رموزه معلّقة في الفضاء، فسرعان ما يصبح سعيد مطارداً من جانب السلطة، ويصبح رءوف أحد مطارديه! ويحدد نجيب محفوظ طبيعة القوى التي شاركت في صياغة المأساة. يحددها في إطار الحلم الذي غزا رأس سعيد مهران وهو مُستلق عند الشيخ جنيدي «رأى سناء تنهال بالسوط على رءوف علوان في بئر السلم، وسمع قرأناً يُتلى فأيقن أن شخصاً قد مات. ورأى نفسه في سيارة مطاردة عاجزة عن الانطلاق السريع لخلل طارئ في محركها واضطر إلى إطلاق النار في الجهات الأربع، ولكن رءوف علوان برز فجأة من الراديو المركب في السيارة فقبض على معصمه، قبل أن يتمكن من قتله، وشد عليه بقوة حتى خطف منه المسدس، عند ذاك هتف سعيد مهران: اقتلني إذا شئت ولكن ابنتي بريئة، لم تكن هي التي جلدتك بالسوط في بئر السلم وإنما أمها، أمها نبوية وبإيعاز من عليش سدره، ثم اندس في حلقة الذكر التي يتوسطها الشيخ علي الجنيدي كي يغيب عن أعين مطارديه فأنكره الشيخ وسأله: من أنت؟ وكيف وجدت بيننا؟ فأجابه بأنه سعيد مهران ابن «عم مهران» مُريده القديم، وذكره بالنخلة والدوم والأيام الجميلة الماضية فطالبه الشيخ ببطاقته الشخصية، فعجب سعيد وقال إن المريد ليس في حاجة إلى بطاقة وإنه في المذهب يستوي المستقيم والخاطئ. فقال له الشيخ إنه يطالبه بالبطاقة ليتأكد من أنه من الخاطئين؛ لأنه لا يحب المستقيمين، فقدم له مسدسه وقال له ثمة قتيل وراء كل رصاصة ناقصة في ماسورته، ولكن الشيخ أصر على مطالبته بالبطاقة قائلاً: إن تعليمات الحكومة لا تتساهل في ذلك. فعجب سعيد مرة أخرى وتساءل عن معنى تدخل الحكومة في المذهب. فقال الشيخ إن ذلك كله تم بناء على اقتراح الأستاذ الكبير رءوف علوان المرشح لوظيفة شيخ المشايخ. فعجب سعيد للمرة الثالثة وقال إن رءوف بكل بساطة خائن ولا يفكر إلا في الجريمة، فقال الشيخ إنه لذلك مرشح للوظيفة الخطيرة ووعد بتقديم تفسير جديد للقرآن الشريف يتضمن كافة الاحتمالات التي يستفيد منها أي شخص في الدنيا تبعاً لقدرته الشرائية، وإن حصيلة ذلك من الأموال ستستغل في إنشاء نوادٍ للسلاح ونوادٍ للصيد ونوادٍ للانتحار، فقال سعيد إنه مستعد أن يعمل أميناً للصندوق في إدارة التفسير الجديد، وسيشهد رءوف علوان بأمانته كما ينبغي له مع تلميذ قديم من أنبه تلاميذه، وعند ذاك قرأ الشيخ سورة الفتح، وعُلقت المصابيح بجزع النخلة، وهتف المنشد يا آل مصر هنيئاً فالحسين لكم ... وفتح عينه فرأى الدنيا حمراء ولا شيء فيها ولا معنى لها. «هذا الحلم يوجه أبصارنا إلى «جوهر» الأحداث المحيطة بشخصية سعيد مهران، وكأن الفنان يستخدم اللامنطقي في

تفسير المنطق، أو هو يصوغ من الفوضى نظامًا ... فبينما يتداخل الزمان والمكان والمعنى واللامعنى والحقيقة واللاحقيقة أثناء الحلم، يستخلص نجيب محفوظ من هذا التداخل، كل ما يعنيه من الزمان والمكان والمعنى والحقيقة. فالحلم يقع على أرض محددة هي بيت الشيخ علي الجندي، هذا المتصوف الذي عرفه سعيد منذ كان طفلاً يجري في ذيل أبيه إلى حلقات الذكر. والتصوف هو أحد الحلول التي يعرضها الفنان على الشخصية الفنية فيما يشبه الحياء والموضوعية. والمنتقي المأزوم يلجأ إلى التصوف كنافذة يستنشق منها عبير الحرية. ولكن الفنان لا يعزل هذه النافذة عن طبيعة «الهواء» الذي يدخل منها، فالخائن رءوف علوان يُرشد لتولي وظيفة شيخ المشايخ، وهو يعطي للقرآن تفسيرًا يتناسب مع ظروف خيانتته. هذه الرؤية الحدسية لعالم الشيخ الجندي تقول إن الدين والتصوف لا يعنيان لدى سعيد مهران أكثر مما قاله عن العربة التي سرقها من أحد عشاق نور في وسط الصحراء «قضت الحكمة بأن أتركها رغم حاجتي إليها، سيجدونها ويردونها إلى صاحبها كما ينبغي لحكومة تتحيز لبعض اللصوص دون البعض» ... هذه الحكومة بعينها هي التي قال عنها الشيخ جندي إنها أمرت بتوظيف رءوف علوان شيخاً للمشايخ. فالدين والحكومة إذن راضيان عن انهيار القيمة التي يمثلها رءوف؛ بل ينظمان رضاءهما هذا في نوادي الانتحار التي يُزَمع إنشاؤها. وكل ذلك إشارات رامزة إلى أن الشيخ علي الجندي لم يعد الملجأ الأمين لحماية المنتقي إبان أزمتته. وربما كان بما يمثله من القيم الدينية أو التصوف إحدى المعوقات التي أسهمت في تكوين الأزمة منذ كان سعيد مهران طفلاً يهرول إلى حلقات الذكر. فها هو ذا يعود مرة أخرى إلى هذه الحلقات دون أن يستشعر فيها أماناً حقيقياً.

ويضع نجيب محفوظ الصحافة كواحد من العناصر الخطيرة في بلورة المأساة. فقد طاشت رصاصات عديدة من مسدس سعيد وأصبح مطارداً في كل مكان، وقالت له نور إن الجنود — كما تسمع — يملئون مخارج القاهرة «كأنك أول قاتل». فصاحت أعماقه: الجرائد ... الحرب الخفية. وجميع الجرائد سككت أو كادت إلا جريدة الزهرة. إنها توشك أن تنادي ببطولته سعيًا وراء القضاء عليه. ويعمد الفنان إلى تأكيد هذه النقطة بإيضاح كامل، ذلك أن الصحافة في «اللس والكلاب» لم تكن مجموعة من الجرائد، وإنما كانت إحدى شخصيات «اللس والكلاب»، أو أنها — على التحديد — كانت واحدًا من الكلاب. فالصحافة التي أصبحت إحدى أدوات الانهيار في أيدي القائمين على تحطيم القيم هي بعينها التي أمست حارسًا لأحد جدران البناء المنهار. وهي لذلك شخصية مستقلة عن

رعوف علوان، بالرغم من أن الصحيفة التي يعمل بها هي التي ظلت تنادي ببطولة اللص حتى يزداد عواء الكلاب. فرعوف علوان صحفي، ولكنه لا يمثل الصحافة في الرواية، وإنما هو ممثل قيمة الحرية التي تنادي بها الثقافة، سواء كانت هذه القيمة في ذروة تألقها أو في حضيض انحدارها. رعوف علوان كما يصفه سعيد تمامًا: «الطالب الثائر. الثورة في شكل طالب. وصوتك القوي يترامى إلى عند قدمي أبي في حوش العمارة قوة توقظ النفس عن طريق الأذن. عن الأمراء والباشوات تتكلم. وبقوة السحر استحال السادة لصوصًا. وصورتك لا تنسى وأنت تمشي وسط أقرانك في طريق المديرية بالجلاليب الفضفاضة وتمصون القصب. وصوتك يرتفع حتى يغطي الحقل وتسجد له النخلة. تلك هي الروعة التي لم أجد لها نظيرًا ولا عند الشيخ الجنيدي.» ولم ينس سعيد أيضًا أن رعوف هو الذي ضحك ضحكة عظيمة وهو يقول لوالده: انظر إلى عيني، سيكون ممن يقوضون الأركان «وكان الزمان ممن يستمعون لك. الشعب ... السرقة ... النار المقدسة ... الثروة ... الجوع ... العدالة المذهلة، ويوم اعتقلت ارتفعت في نظري إلى السماء، وارتفعت أكثر يوم حميتني عند أول سرقة ويوم رد حديثك عن السرقة إلي كرامتي. ويوم قلت لي في حزن: سرقات فردية لا قيمة لها، لا بد من تنظيم.» نجيب محفوظ يكشف أوراقه الفنية تمامًا بهذه الكلمات، فلم يكن رعوف قيمة «مثالية» للحرية، وإنما هو مناضل يتحسس أرض الواقع الحي قبل أن يخطو بإحدى قدميه، ولذلك كان التنظيم السياسي والتدريب المسلح والكتاب الثوري بمثابة النجوم اللامعة في وجدان المنتمي إلى الشعب، وهو يجمع الإسهام في التغيير الجذري للمجتمع. لم يكن رعوف «قيمة» مطلقة، وإنما قيمة منحوتة بعمق من واقعنا العاري الممزق. لذلك كان سعيد مهران — من أحد جوانبه — هو رعوف علوان القديم الممثل لقضية الحرية والشعب. وسعيد مهران حين يخرج من سجن صغير ليحس بأنه يخطو بلا وعي داخل سجن كبير، يثور على القيد الأول من الأغلال، يثور على ممثل القيمة التي أهدرت، يثور على الجانب العظيم الذي انحدر. فيتمثل رعوف علوان والرصاصات الطائشة ويهمس في حقد: «ما أعبت الحياة إن قتلت غدًا جزءا قتل رجل لم أعرفه، فلن يكون للحياة معنى وللموت معنى يجب أن أقتلك. لتكن آخر غصبة أطلقها على شر هذا العالم.» فإذا كان التصوف أو الدين لم يعد هو الملجأ الأمين لحماية القيم، وإذا كانت فكرة الحرية أو الثورية قد اهتزت في وجدان المنتمي نتيجة لجذور بعيدة في الأعماق، أو لظلال قريبة ساقطة من غياب الحرية، وإذا كانت الصحافة هي الصدى الذليل للمأساة ... فإن الأمل الباقي الوحيد هو هذه الملايين الفقيرة من أبناء الشعب.

أولئك الذين تحدثوا عنه بإعجاب كما تقول نور «كأنك عنتره»، أو كما يقرر سعيد «أكثرية شعبنا لا تخاف اللصوص ولا تكرههم ... ولكنهم بالفطرة يكرهون الكلاب.» هذا الشعب هو الأمل الوحيد الذي يدفع سعيد لأن يتصور أن اغتيال رءوف هو «الأمل الباقي في ألا تضيع حياتي عبثاً.» فقد أضحى رءوف قيمة للعبودية، ولذلك كان اغتياله — في نظر سعيد — يعني الحرية، يعني الانتصار للقيمة القديمة «إذ إن رءوف هو رمز الخيانة التي ينطوي تحتها عlish ونبوية وجميع الخونة في الأرض.» وهذا هو الفرق الحاسم بين أزمة المنتمي إلى أكثر القيم تقدماً، وأزمة اللامنتمي الغربي في عالم بلا قيم. سعيد يعي جيداً أن روح رءوف علوان تقمصته منذ أمد بعيد، روحه الثورية الرائعة، وأن رءوف الجديد هو الظل الباهت لأزمة الحرية في هذا المجتمع، ولكنه يصر إصراراً مذهلاً على محاكاة دون كيشوت لمجرد أن يكون — في سيرته — شاهداً أميناً على المأساة: «الناس معي عدا اللصوص الحقيقيين، وذلك ما يُعزِّيني عن الضياع الأبدي. أنا روحك التي ضحيت بها، ولكن ينقصني التنظيم على حد تعبيرك، وأنا أفهم اليوم كثيراً مما أغلق على فهمه من كلماتك القديمة، ومأساتي الحقيقية أنني رغم تأييد الملايين أجدني ملقى في وحدة مظلمة بلا نصير، ضياع معقول ولن تزيل رصاصة منه عدم معقوليته، ولكنها ستكون احتجاجاً دامياً مناسباً على أي حال، كي يطمئن الأحياء والأموات ولا يفقدوا آخر أمل.» وهكذا يضع نجيب محفوظ بشجاعة الفنان المؤمن بالقيمة التي رصد لها عمره، يضع النقاط فوق الحروف، فنوقن أن غياب التنظيم الإيجابي المتكامل هو جوهر أزمة المنتمي الثوري، الذي يبدو لنا في أزمته كما لو كان متمرداً دون كيشوتياً. وهذا بالضبط ما كنت أعنيه حين قلت: إن رمزية «اللس والكلاب» هي مزيد من الواقع، هي تكثيف للواقع وتركيزه. فالفنان يتجاوز الواقع — إذ ليس هناك منتمٍ يجعل من الاغتيال الفردي رسالة في الحياة — ولكن الفنان وهو يتجاوز الواقع من ناحية الشكل فإنما ليصور أبعد مدى ممكن للكارثة المحيطة بالمنتمي من جراء أزمة الحرية. وهو بذلك يكثف الواقع ويضخمه حتى لتكاد نهاية اللص والكلاب أن تصيح: إن الواقع أبشع مما تتصورون، إنه كفيل بخلق النماذج الثورية من حيث الجوهر، وإن ارتدت ثياب العدمية من الخارج. ويقوم حلم اليقظة بنفس الدور الذي سبق أن قام به الحلم أثناء النوم. في الجزء الأول من الحلم يقف سعيد في قفص الاتهام أمام المحكمة قائلاً: «لست كغيري ممن وقفوا قبلي في هذا القفص؛ إذ يجب أن يكون للثقافة عندكم اعتبار خاص، والواقع أنه لا فرق بيني وبينكم إلا أنني داخل القفص وأنتم خارجه، وهو فرق عَرَضِي لا

أهمية له البتة. أما المضحك حقاً فهو أن أستاذي الخطير ليس إلا وغداً خائناً، ويحقُّ لكم العجب، ولكن يحدث أن يكون السلك الموصل للكهرباء قدراً ملطخاً بإفرازات الذباب..» بهذه الكلمات يصوغ سعيد مهران مأساته الخاصة على نحوٍ شديد الموضوعية، فهو يرى ببصيرة نافذة أن لا فرق بين الوجود داخل القفص والوجود خارجه؛ ذلك أن قيمة الحرية عنده لا تحدّها القضبان الحديدية الطارئة ما دام السجن الكبير يشمل الجميع ... وإلا فكيف يمكن أن ندعو رءوف علوان حرّاً وهو الذي اغتال قيمة الحرية؟! إن هذا التناقض يُبرزه سعيد في إطار من الحلم حتى نستخلص نحن من الفوضى واللاتناسق ما يمكن تسميته بالمنطقي والمنسجم. فالقيمة التي اغتالها رءوف ما لبثت أن انتقلت إلى وعي سعيد وروحه، وأصبحت حياته مرادفاً للحرية. وفي الجزء الثاني من الحلم تنجلي هذه النقطة حين يقول سعيد: «كيف تطمئن على قضاتك وبينك وبينهم خصومة شخصية لا شأن لها بالصالح العام؟! إنهم أقرباء الوغد ويفصل بينك وبينهم قرن من الزمان. وأنت طالب بشهادة الضحية. وتؤكد أن الخيانة باتت مؤامرة صامته» ... عندما نلتقط هذه الكلمات يجب أن نبادر بالربط بينها وبين مقدمة دفاع سعيد مهران، فقد طالب بأن يكون للثقافة اعتبار خاص ... والفنان يُلح بصورة واضحة على ثقافة سعيد حتى لا نرتاب مطلقاً في نوعية النموذج البشري الذي يقدمه لنا، فهو ليس لصاً أو قاتلاً — فهذه كلها ليست إلا أدوات تعبيرية — وإنما هو مثقف ينتمي إلى قضية غاية في الوضوح، إلا أن الأزمة التي يعيشها تمتد وتتسع حتى يسقط ظلها على كافة الفئات التي كان عليها أن تقف إلى جانب القضية. سعيد ليس قاتلاً، وها هو ذا يصيح من أعماق الحلم: «أنا لم أقتل خادم رءوف علوان، كيف أقتل رجلاً لا أعرفه ولا يعرفني؟ إن خادم رءوف علوان قُتل لأنه بكل بساطة خادم رءوف علوان، وأمس زارتنى روحه فتواريت خجلاً، ولكنه قال لي: ملايين هم الذين يُقتلون خطأ وبلا سبب.» ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ لا يستهدف مطلقاً من رصاصات سعيد الطائشة أن يؤكد العبث والقدرية وما إليها من مرادفات المجهول، ولا هو يريد أن يؤكد الإحساس باللامبالاة عند إنسان لا منتمٍ؛ بل هو يريد أن يؤكد بصورة قاطعة أن مجموع هذه الرصاصات هو مجموع المحاولات الحقيقية المتعمدة من جانب سعيد لكي «يصحح وضع» القيمة التي أهدرها رءوف؛ لكي يعيد إلى الحرية معناها السليب. إنه لا يتحرر بمعنى ذاتي أثناء عملية القتل، وإنما هو يحس بحرية الآخرين تتحقق مع حريته في آن واحد. لذلك كانت «القيم الزائفة حقاً هي التي تُقدر حياتك بالملايم وموتك بألف جنيه.» ثقافة سعيد إذن ليست ذلك النوع

من القراءات الرخيصة، إنها المعاناة الكاملة لفكرة الحرية التي لم تفارقه لحظة منذ خروجه من السجن. فالمأساة في نظره أن الأزمة استطاعت أن تغتال رءوف علوان كما اغتالت صوت الشعب «وعطف الملايين عليك عطفٌ صامت عاجز كأمني الموتى». ولهذا كانت حياة سعيد مهران ذات دلالة خطيرة، هي أنها ليست صراعاً من أجل البقاء الذاتي — فقد ذابت هذه الذاتية عندما تلاشت قضية نبوية وعليش — وإنما هي صراع من أجل بقاء أكبر «إن من يقتلني إنما يقتل الملايين. أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء. وأنا المثل والعزاء والدمع الذي يفضح صاحبه، والقول بأنني مجنون ينبغي أن يشمل كافة العاطفيين، فادرسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونية واحكموا بما شئتم.» إن أزمة الحرية التي يعانيتها المنتمي ترمي ظلالها على القضية التي ينتمي إليها، فيصاب الشعب بسلبية مريرة تكتفي بأن تستودع آمالها وأحلامها في كلمات العطف التي تسكبها بلا تردد على بطولة المنتمي المأزوم. وهي بطولة تراجيدية بلا ريب؛ لأنها تتضمن انكساراً وانقساماً بين شخصية المناضل الثوري من أجل الحرية وشخصية الفرد المهزوم في غياب الحرية. هي بطولة تراجيدية أيضاً لأنها تجسم قضية الوعي الثوري من خلال أزمة هذا الوعي ... فقد حدث الانفصام الكامل بين القضية والانتماء الإيجابي المتكامل في اللحظة التي أشار فيها سعيد إلى غياب التنظيم. وهي بطولة تراجيدية للمرة الثالثة؛ لأن صاحبها واجه بمفرده كافة القوى الصانعة للمأساة، من نبوية وعليش إلى الشيخ الجنيدي الذي يوجه إليه سعيد عند نهاية الرواية هذه الكلمات: «من المؤسف أنني لم أجد عندك طعماً كافياً، كما هو مؤسف أنني نسيت البدلة، كذلك عقلي يتعذر عليه فهمك، وسأدفن وجهي في الجدار، ولكنني واثق من أنني على حق.» دمع تجيب محفوظ مختلف القيم التي يمثلها الشيخ الجنيدي بأنها حالفت قوى المأساة في صنعها. بل إن اختيار الفنان لقصة محمود أمين سليمان من أعماق الواقع المصري، هي إدانة مباشرة لمؤامرة الصمت التي أحيطت بها قضية الحرية حينذاك من جانب بعض الطبقات والطلائع المثقفة والمنابر الفكرية على السواء. فلا شك في أن نجيب محفوظ لا يتجاهل مطلقاً أن القارئ «للص والكلاب» لن ينسى المرادف الواقعي لها في قصة محمود أمين سليمان، ومن ثم يشارك هذا التذكر في عملية التفاعل بين النص الأدبي والقارئ؛ بحيث يتم هذا التفاعل وفي ذهن المؤلف، وفي عقله الخالقة إحساس عميق بأن هذه الخلفية من وراء القارئ سوف تساعد على اكتشاف ما يستغل عليه من رموز. فالفتاة «سناء» التي أثر سعيد أن يدعوها بالشوكة المنغرزة في قلبه، وكذلك نور المومس التي أحبته بكل كيائها، هاتان الشخصيتان هما

الرباط الوثيق الذي يصل بين سعيد مهران والمجتمع الذي ينتمي إلى أكثر قضاياها حدة وإلحاحاً، هما همزة الوصل بين فردية الذات وقضية الانتماء الأكبر إلى المجموع. لهذا أكد سعيد لنفسه قرب النهاية أنه سيحتوي نور بين ذراعيه بكل قوة «ويعترف لها من قلب ممزق بالحب الأبدي». وانتهت الرواية دون أن يرى نور أو سناء «وقالت حياته كلمتها الأخيرة بأنها عبث». وهكذا يتبلور العبث في «اللص والكلاب» على نحو مختلف عن العبث في الأدب الأوروبي الحديث. العبث هنا لا يكمن في سر الوجود الصامت، وإنما في كيان المجتمع والحضارة التي لا تمنح للمنتمين إليها فرصة التحقيق الذاتي الكامل للحرية. وهي مرحلة من أخطر المراحل التاريخية التي عرفتتها مصر. وقد بلغ نجيب محفوظ درجة عالية من الشجاعة والنضج في تجاوز مرحلة «أولاد حارتنا» التي تعتمد على تقديم المنتمي المفترض إلى مرحلة تقديم المنتمي الواقعي المأزوم في «اللص والكلاب». وأعود إلى القول بأنه إذا كان الرمز في «أولاد حارتنا» هو غياب ظاهري للواقع، فإن الرمزية في «اللص والكلاب» هي المزيد من الواقع، هي تكثيف الواقع وتركيزه ... ولذلك كانت «اللص والكلاب» هي قمة التعبير الثوري عن قضية القضايا في حياة المنتمي اليساري المصري. ولكن نجيب محفوظ الذي جعل من أزمة المنتمي محوراً فكرياً لأدبه، كان ما يزال يرى أبعاداً جديدة لهذه الأزمة. ذلك أن كمال عبد الجواد وسعيد مهران يصوغان أزمتهما في إطارها العام الذي يجسد القضية في خطوطها العريضة دون تفصيل. ومن هنا أقبلت «السمان والخريف» خريطة تفصيلية لأزمة الانتماء. إن جوهر القضية لم يتغير حقاً، ولا وجهة النظر إلى هذه القضية، ولكن التجسيم الفني لها كان يعتمد على ظلال الماضي وبوادر المستقبل. وإن اتخذ من الحاضر خامّة أساسية للعمل الفني.

ليست الرمزية في «السمان والخريف» من اللون الأسطوري في شيء. ولا هي تركيز لواقعية الواقع، حتى يبدو «غير واقعي» في مظهره. وإنما «السمان والخريف» تقرب من أن تكون معادلة حرفية للواقع المباشر، ويكاد حل المعادلة أن يكون بين يدي القارئ منذ السطور الأولى. فقد كان اختيار الفنان لحريق القاهرة كنقطة انطلاق فنية للأحداث هو المفتاح الرئيسي الذي يمنح هذه الأحداث دلالاتها العامة والخاصة. فنحن هنا على النقيض من «اللص والكلاب»، لا نبدأ من نقطة انطلاق ذاتية كخروج سعيد من السجن. لننتهي إلى رحاب قضية عامة تبلورت في مصرع سعيد من أجل القيمة العزيزة التي أهدرها رءوف ... كلا، إن «السمان والخريف» تبدأ من نقطة انطلاق موضوعية تماماً تَمَسُّ كيان

هذا المجتمع، وتشير إلى جوهر المأساة التي تخوضها حضارتنا. فلم يكن حريق القاهرة في واقعنا المصري إلا تجسيداً بشعاً للمدى الذي ساقنا إليه انهيار قيمة القيم في حياتنا: الحرية! فقد تجمعت المؤامرات الصامتة ضد هذا الشعب وأفרכת هذا الحريق الهائل تأكيداً مُلحاً على أن ذروة التآمر على حريتنا بلغت الذروة، ولا بد من أن هناك لحظة تغير هائلة، سواء كانت إلى الوراء خطوات أو إلى الأمام خطوة. ومن إرهاصات لحظة التغير هذه، بل من خلالها، يلتقط نجيب محفوظ نماذجه البشرية: عيسى أحد أبناء الوفد، وحسن أحد أبناء ٢٣ يوليو، وسمير أحد أبناء التصوف، وعباس أحد أبناء الاستسلام. ويبرز عيسى بالذات من بين هذه النماذج جميعها بطلاً تراجيدياً كامل السمات؛ فهو يحمل الماضي العزيز بين حناياه على الرغم من أن الحاضر يسحق بكل قوة كافة الأواصر التي تربط بين الاثنين. إنهم جميعاً ينتمون إلى شيء يستريحون إليه، ولكنه هو — بالتحديد — منتمٍ إلى ماضٍ يؤرقه ويعذب أيامه ولياليه. بل إن مجرد الانتماء إلى الماضي في قلب الحاضر يجعل من بطولة عيسى تراجيدياً عميقة. ولقد أفاد الفنان إلى حد مذهل من أن القارئ عاصر الأحداث الخالقة للمأساة، تمامًا كما أفاد منها في «اللس والكلاب». فهو يستغل هذه المعاصرة كأحد العوامل في بناء العمل الفني، أو كمفتاح واقعي إلى العالم غير الواقعي حتى يظل الواقع همزة الوصل الفريدة بين القارئ والعمل الفني. ولما كانت أزمة الانتماء في «السمان والخريف» قريبة الشبه من الأزمة التي عالجتها سيمون دي بوفوار في روايتها الكبيرة «المثقفون» فإننا سنضطر إلى المقارنة مراراً بين الروائيتين في المواضيع التي تضيء لنا «السمان والخريف».

«أحرق خرب ... يحيا الوطن» هذا هو الشعار الذي رفعته المؤامرة التي خرجت عن صمتها لتعلن على الملأ أن حرية الإنسان في هذا البلد يجب أن تظل للأبد حلماً لا يغيب عن ليالي السهاد، ولا يتحقق مطلقاً في عالم النور. ولهذا يضطر الحزب الذي لم يذكر الفنان اسمه على طول الرواية، الحزب الذي عاش حياته مكافحاً صلباً عنيداً من أجل الديمقراطية، اضطر إلى إعلان الأحكام العرفية! فإذا أبدى عيسى دهشته صفعته سخرية أحد باشوات الحزب بقوله إنها لم تعلن من أجل الحزب ولا من أجل العهد، وإنما هي جزء لا ينفصل عن المؤامرة. والدهشة الساذجة هي إحدى السمات المهمة في وجه عيسى، فهو لا يفتأ يردد «من العجيب أننا لا نكاد نستقر في الحكم عاماً حتى يُقذف بنا خارجه أربعاً، ونحن الحكام الشرعيون ولا حكام شرعيين غيرنا في البلد» ... أي أن انتماء عيسى إلى حزب الأغلبية يمنحه الإحساس العميق بأن «البقاء في السلطة» هو

الهدف النهائي للكفاح، وأن هذا البقاء يبلغ من قوته أنه لا يقل عن «الشرعية»، وأنه لولا الخونة لأوقف الملك عند حدوده الدستورية ولتحقق الاستقلال. هذه هي صورة «الانتماء» السياسي عند عيسى. الصورة التي احترقت مع النيران عند اجتياحها القاهرة يوم ٢٦ يناير عام ١٩٥٢م فاجتاحه الحزن العميق «الدنيا تتغير وآلهته يتفنتون بين يديه». هذه الصورة هي النقيض لما كان يراه شاب آخر هو «حسن» الذي يجسم في تكوينه الفني إرهابات ٢٣ يوليو، ولهذا السبب يعارض عيسى — ابن عمه — قائلًا إن «الحل» هو أن يذهب الإنجليز والملك والأحزاب «وأن نبدأ من جديد».

والحق أن قرابة عيسى وحسن، ثم قصة الفتاة سلوى — ابنة أحد المقربين من السراي — التي أحبها حسن ولكن عيسى سبقه إلى خطبتها بما لديه من شبح رجل النفوذ ... أقول: إن هذه الإشارات الذكية من الفنان، تدلنا على طبيعة الحركة الاجتماعية التي فجرت ثورة ١٩٥٢م على الرغم من أنها إشارات «ذاتية» تنبثق من واقع الأفراد حتى تتحول العلاقة بين ذواتهم والواقع العام إلى علاقة التفاعل الخصب الذي يولد المزيد من الدلالات على عمق المأساة من جهة، وأهمية الصراع بين الموقف الذاتي والموقف الموضوعي من جهة أخرى. لذلك تتم خطبة عيسى إلى سلوى في الوقت الذي تتم فيه جنازة قلب حسن. وبين عيسى وحسن — بالرغم من رابطة الدم — مسافة الانتماء إلى الماضي العزيز، والانتماء إلى الحاضر المرتقب. والأحداث التي تطور بها المجتمع فيما بعد تطورت بها أيضًا قيمه وعلاقاته؛ بحيث يستوجب الأمر — من الفنان — إعادة النظر في قصة الخطبة هذه التي كانت معيارًا دقيقًا للتحول السياسي ... فقد تفجرت ثورة ٢٣ يوليو، وعانى عيسى طوال الوقت «من عواطف متضاربة أطاحت به في دوامة ما لها من قرار، شعر بفرحة كبرى عزّت على التصديق والتأمل، وشفت صدره من آلام المقت المكبوت، ولكن هذه الفرحة لم تنطلق إلى ما لا نهاية، وإنما ارتطمت بسحاب دكناء كدرت بعض الشيء صفاءها. أهو رد الفعل الطبيعي لكل شعور عنيف؟ أهو رثاء تجود به النفس المطمئنة أمام جثة غريمها الجبار؟ أم أن تحقق هدف من أهدافنا الكبرى يعني في الوقت ذاته زوال سبب من أسباب حماسنا للوجود؟ أم أنه عزّ عليه أن يتحقق هذا النصر الكبير من غير أن يكون لحزبه الفضل الأول فيه؟» والحق أن هذا التساؤل الأخير هو الجدير بالالتفات الشديد إلى جوهر مأساة عيسى. فالثورة في صباح ٢٣ يوليو أعلنت أن ما سبق فجرها كله ليل وظلام، ومن ثم كان التنظيم السياسي الذي ارتبط به وانتمى إلى قيمه طيلة عمره جزءًا لا ينفصل عن الليل والظلام فهو إذن يعيش في نور عالم لا ينتمي إليه.

الانتماء إلى الماضي هو حجر الزاوية في مأساة «السمان والخريف». فالبناء الروائي ينطلق من هذه النقطة إلى ملامسة الانتماء إلى الحاضر، ثم يشير إلى الانتماء إلى المستقبل ... ويبقى «الماضي» هو المحور الدرامي للمأساة. وليس الماضي هنا هو حزب الوفد فحسب؛ بل هو مجموعة القيم التي شيعتها الثورة إلى مثاها الأخير، القيم التي كونت جيلاً كاملاً على تراث ١٩١٩م وسعد زغلول ومعنى الديمقراطية. ولما كان هذا الجيل كامل التكوين من جميع جوانبه النفسية والفكرية، فقد كانت مفاجأة مذهلة أن يصاب هذا التكوين بما يشبه السكتة القلبية، إذ هو قد أحس وهو في قمة الإحساس بالمسئولية عن هذا الوطن، أن غيره جاء ليقول له في ثقة: شكرًا، لقد أعفيناك من المسئولية. وهذا ما حدث بالضبط. فقد كان اعتماد الثورة كاملاً على أبنائها الذين تربوا في أحضانها وشربوا قيمها ... فلم تكن بحاجة إلى قيم «الماضي» مهما كانت درجة تقدّميتها في إحدى المراحل. وهذا هو الفراغ الوحشي الذي التهم كيان عيسى بلا تردّد، فهو يحس — فجأة — بأن الأرض تغور من تحت قدميه ولا يلبث أن يتهاوى في قاع اليأس الذي لا قرار له، إنه لم يكن يوماً واحداً من الضائعين أو المضطهدين أو هواة الطريق القصير أو المسدود أو السراب ... لقد كان منتمياً من نوع خاص يسلكه في عداد فهمي وحسين وغيرهما، ممن كان الانتماء في حياتهم مرحلياً، وبمعنى أدق، مقصوراً على الارتباط بأهداف موقوتة بمرحلة معينة. والمأساة أن المنتمي المرحلي لا يدرك هذا المعنى؛ بل إن انعدام إدراكه هو بداية مأساته. و«السمان والخريف» لذلك، هي المأساة التي تفجر في وعينا هذه الحقيقة: إن الانتماء المرحلي قصير العمر ويحمل في ثناياه بذور الكارثة. والفنان يصور الانتماء إلى الحاضر من خلال حسن دون أن يحيطه بهالة المأساة، ويرجع هذا لسببين واضحين؛ أولهما: أن الحاضر لم يتحول إلى ماضٍ بعد، والسبب الآخر: أنه يكتفي بمأساة عيسى مثلاً على نهاية هذا النوع من الانتماء. ثم يجسم «البديل» الحقيقي عن المأساة بالانتماء الدائم إلى المستقبل كما ترى في الشخصية التي يلتقي بها عيسى في نهاية الرواية. ولقد كان موقفاً رائعاً أن يقابل الفنان بين الماضي والمستقبل، مُتخذاً من الانتماء قضية مسلماً بها؛ إذ هي القدر التاريخي لأجيالنا، ثم يفصل في القضية من وجهة نظر شديدة التحديد، وهي أن الانتماء الإيجابي المتكامل، هو الانتماء اليساري المنظم الذي لا تقتصر أهدافه على مرحلة بعينها؛ بل هو يبتغي الثورة الحضارية الشاملة، إنه الانتماء الثوري إلى النهاية.

ونجيب محفوظ يزواج بين المأساة في بُعدها السياسي الموضوعي، وبين ظلالها الخاصة على وجدان المنتمي الممزق. فلا تلبث سوسن أن تهجر عيسى إلى حسن، فانتماؤها

هي الأخرى مرحلياً لا يعمق جذوره في شيء واضح محدد. وتساءل عيسى — يقول الفنان — لماذا قُدر عليه أن يحارب التاريخ في موكبه المتدفق منذ الأزل؟ وقال سمير — أحد أصدقائه — في حزن: كنا طليعة ثورة فأصبحنا حُطامَ ثورة! وتوطد نزوع عيسى — أخيراً — نحو تدمير نفسه، فقد أصبح مستقبه، كما يقول، ماضياً. بهذا كان سفره إلى الإسكندرية — للإقامة لا للتصنيف — يشبه إلى حد كبير احتماء سعيد مهراّن بمنزل نور المطل على القرافة. عيسى في الإسكندرية وسعيد في مدينة الموتى، عرفا الطعم الحقيقي للغربة والعبث. وكما كان سعيد يردد أن هذا المكان يحتوي على السارق والشرطي في سلام لأول مرة وآخر مرة، راح عيسى يردد هؤلاء الأجانب الذين طالما أسأت بهم الظن «أنت اليوم تحبهم أكثر من مواطنيك وتلتمس عندهم العزاء؛ إذ إن جميعكم غرباء في بلد غريب». ويُخيل إليّ أن عزل كل من سعيد وعيسى في مكان ما هو إحدى الحيل الفنية التي يلجأ إليها نجيب محفوظ ليستخلص عذابات هذا الفرد من أعماقه التي تنتمي — في جوهرها — إلى قيم غير فردية، ومن غير المعقول أن تتم عملية الاستخلاص هذه في ضجيج العلاقة الاجتماعية مع الآخرين. وفي جملة واحدة يبرر الفنان انفراده بالبطل — المنتمي المهزوم — عندما يقول عيسى: «دفنتنا الأحداث ونحن أحياء، وما هذه الآلام في الحقيقة إلا أضغاث أحلام تحترق في رأس ميت عفن». أو عندما يتساءل في مرارة: «لِمَ تأكل هذه الأرض الأم أبناءها عند المساء؟ وكيف يكون للحجر دور في المسرحية، وللحشرة دور، وللمحكوم عليه في الجبل دور، وأنا لا دور لي؟» وكما كان العبث عند سعيد مهراّن في أساسه هو العبث الاجتماعي المحض، أي أن تكون البداية إلى الإحساس بالعبث والغربة بداية اجتماعية مصدرها إهدار إحدى القيم، كذلك كان العبث والغربة في حياة عيسى «مع أي عمل سننّخذ سنظل بلا عمل؛ لأننا بلا دور، وهذا سرّ إحساسنا بالنفي، كالزائدة الدودية». فهو إذن، مع الكأس والمرأة والعذاب واللامبالاة، لا يعاني من وحدة وجودية على الإطلاق، وإنما هو يقاسي ويلات الإعفاء المفاجئ من المسؤولية والالتزام، ويلات الانتماء القصير الأجل، الانتماء المرحلي الذي انتهت مرحلته، فأصبح المنتمي في فراغ شامل وغربة مدمرة، غربة عن نور العالم الجديد وعزلة عن الانتماء إليه.

وبالرغم من أن الفنان يعرض لشخصية أخرى كانت تسخر فيما مضى من عيسى، وأضحت الآن في صفوف القيادة، وهي شخصية حسن ابن عمه ... إلا أنه — أي الفنان — لا يقدمها بديلاً عن مأساة عيسى. إن حسن في العهد الجديد يعيش دوره كاملاً، ولكن في ظل الانتماء المرحلي بعينه. ولهذا أعتقد أن رابطة الدم التي تربطهما هي إشارة رامية

إلى القرابة الواقعية بين موقفيهما. فإذا كانت حياة عيسى السياسية قد انتهت إلى مصير تراجيدي حاد، أما حياة حسن فقد بدأت على نحو مختلف، إلا أنهما معاً لا يختلفان من حيث الارتباط بمعنًى واحد للانتماء. وسواء كانت سلوى من نصيب حسن اليوم ومن نصيب عيسى بالأمس فإنها لا تصور تحولاً جذرياً في الحياة المحيطة بعيسى. فقد كان هذا التحول الجذري من الملامح الأساسية في شخصية «ريري»، وهي تشبه نور إلى حد كبير مع اختلاف في التفاصيل من جهة، واختلاف في موقف كل من سعيد وعيسى من جهة أخرى. لقد كان كل منهما بطلاً تراجيدياً، ولكن سعيد يمثل بطولة المنتمي المأزوم؛ بينما يمثل عيسى بطولة المنتمي المهزوم. والفرق بين البطولتين يبيّن إلى أي حد كان الفنان موفقاً في أن يتخذ سعيداً من نور موفقاً مختلفاً تمام الاختلاف عن موقف عيسى من ريري. ذلك أن موقف سعيد من نور هو البديل الموضوعي عن موقفه من المجتمع، أما موقف عيسى من ريري، فهو موقفه من الذات، موقفه من نفسه «إن ثمة أوجه شبه تجمع بينه وبين هذه البنت؛ فكلهما ملوث وطريد»، وهكذا في عبارة تقريرية مباشرة يؤكد نجيب أن ريري كانت المرأة التي يرى فيها عيسى نفسه عرياناً «وازداد إيماناً بأوجه الشبه التي تجمعها بهذه البنت» ... فالعلاقة بينهما لن تكون بحال علاقة الرثاء والعطف؛ لأن الشفقة من أحد الجانبين تعني اختلاف مستوييهما، أما إذا كانت ريري هي عيسى بعينه (وهو منهج نجيب محفوظ في التعرف العميق على انقسام الشخصية، كما فعل بسعيد ورءوف في «اللس والكلاب»، أو كما فعل بكمال عبد الجواد في الثلاثية؛ إذ كانت ريري هي عيسى) فالعلاقة بينهما إذن هي علاقة الند للند، هي علاقة صراعية مستمرة، وهو صراع في أعقد المستويات وأعمقها لأنه صراع الذات. ويمهد الفنان لهذا الصراع تمهيداً عفويّاً يشعرك بالحركة الطبيعية لتطور الأحداث، فقد تزوج عيسى في ملل من بلادة الحياة من حوله. تزوج من مطلقة لا تجيد شيئاً سوى الرثاء. كذلك ماتت أمه «ولم يستطع أن يقاوم الإغراء الأبدي، فألقى بنظرة طويلة إلى جوف القبر»، «هذا هو المصير الأخير لكل مسكين وجبار، أجل ولكل جباراً» ويحس بالجو كله ملفعاً بالهجران، وتلح عليه رويداً رويداً صورة الهجران، ويتحول العالم في عينيه إلى رؤى من الأشباح. وعلى هذا النحو تعانق نهاية «اللس والكلاب» نهاية «السمان والخريف». فكلمات مثل النفي، الهجران، الغربة، العبث، الوحدة ... تتردد في كلا النهايتين؛ إذ لم يعد في الوجود الاجتماعي ما يدفع بالسأم إلى ما وراء القبور، فإذا كانت الحياة الاجتماعية للفرد مجرد عبث، فلا شك في أن هذا ما يدفعه إلى تجريد الموقف كله والنظر إليه كإنسان يحاكم وجوده، ومن الطبيعي أن يصدر الحكم

بالعدم. أي إن الموقف العبثي هنا لكل من سعيد وعيسى هو رد الفعل الطبيعي للموقف الاجتماعي المتأزم أو المهزوم، فما دام الوجود الاجتماعي فارغاً من الحرية والكرامة، فما من سبب يدعونا لاعتبار هذا الوجود موجوداً؛ بل ينبغي أن نقلبه رأساً على عقب — ولو في عقولنا ووجداننا — فيصبح الوجود عدماً! ويريري هي مرآة الوجود العدمي الذي يراه عيسى كامناً في أعماقه. إن هزيمته رابضة في تكوينه الذاتي. فكثيراً ما عرض عليه حسن أن يعمل بإحدى الشركات، وكثيراً ما أحس بالغبطة لأن الثورة تنجز وتحقق الوعود التي لاقها حزبه طيلة رُبع قرنٍ أو يزيد. ولكنه بين قلبه وعقله كان منقسم الشخصية؛ إن «العمل» الذي يبحث عنه عيسى ليس هو التوظيف لدى إحدى الشركات ولو مديراً لها! «لو حظيت بعشرات الأعمال فسوف أظل بلا عمل». «العمل السياسي» والانتماء هو لباب المشكلة، أما حديث حسن عن العمل بالشركات «فإنه يزيد انقسام الشخصية جذّة، فهو يدري أن الذي أضاع حزبه الجبار لم يكن سوى التساهل في أواخر عمره الحافل بالعناء والإصرار، وأن شخصيته وحب زوجه له ومجاراة حماته لرغائيه، كل أولئك لم يدفع عنه ذلك الإحساس المؤلم. وقال عيسى لنفسه إن التعاسة تبدو قاسماً مشتركاً أعظم بين الناس جميعاً، وتساءل عن السر الخفي المسئول عن هذا العبث». وفاجأه الراديو يوماً بقرار تأميم شركة قناة السويس، ارتفعت حرارة اهتمامه الخامد لدرجة الغليان. لهث في لهفة كأيام زمان. وما لبث أن أغرقه مد الحماس الذي اجتاحت الجميع. وافتقد، بألم شديد، الأصدقاء الغائبين لحاجته إلى تبادل الرأي معهم. واعترف بذهول أنه عمل كبير حقاً لدرجة أنه لا يصدق. بذلك أقر عقله. أما قلبه فغاص في صدره كالمريض وأكله الحسد. إنه يندعر كلما قامت قمة في الحاضر تُضاهي القمم التاريخية التي يعيش على ذكراها. وشعر بالألم التمزق في منطقة الجذب والشد الفاصلة بين شطري شخصيته المنقسمة، «وهجم اليهود على سيناء، بذلك لطمته الصحف ذات صباح. وزلزلته الخبر. وجالس الراديو يتابع الأنباء بانتباه منصهر. انفعل بالنبا لحد الهذيان. ودار رأسه بأفكار حتى أصابه الدوار. أجل تأرجح مصير الثورة في الميزان، ولكن انفجر شعوره الوطني فطغى على كل شيء. غضب الغضبة الجديرة بالوطني القديم الذي كاد يدركه الموت. الوطني القديم الذي تعذب بالرغم من تلوثه من أجل مصر. تشبّثت قدماه بحافة الهاوية التي تهدد وطنه بالضيايع. وأبعد عن فكره الثورة ومصيرها ليحتفظ بمشاعره في أوج انفعالها، ومحا بقوة إرادته المشاعر المتناقضة التي تدب تحت تيار وعيه المتدفق» ... في هذا الوقت بالذات كان عيسى يعرف ريري، بمعنى أدق كان يواجه ذاته: ريري المومس

الفقيرة البطلة، هجرت أهلها وعشيرتها وبلدها لأنها جرّوت على خطيئة الحب والجنس كما قيل لها، وها هي ذي تواجه عالماً وحشياً لا يعترف لها بأدميتها. ولا يمنحها الفرصة لأن تعيش حرة كريمة. إن حريتها — كما قال عيسى تماماً — هي أن تتحرر من الحاجة إليه وإلى أمثاله. ريري هذه التحمت حياتها بحياة عيسى منذ اللحظة التي نامت معه على فراش واحد، وتحت سقف واحد، منذ اللحظة التي اعتبرت فيها بيته هو بيتها، منذ اللحظة التي استقبلت فيها أحشاءها «شيئاً ما» من جسد عيسى ونفسه ووجدانه وعقله، أو منذ اللحظة التي توحدت فيها مع الشخصية المنقسمة على ذاتها أبداً ... ولكن أي جانب من جوانب الذات المنقسمة كانت تمثل ريري؟ فعندما نقول إن ريري كانت مرآة عيسى لا نتوهم أنها تمثله تمثيلاً كاملاً؛ بل هي تعادل جزءاً عزيزاً من نفسه. فما هو هذا الجزء أو الجانب؟ لقد التقى بها وهو في حالة نفسية مدمّرة، فهو يقول تارة: إن الموت أهون من الرجوع إلى الوراثة. وأخرى يقول: لئن بقيت بلا دور في بلد له دور خير من أن يكون لنا دور في بلد لا دور له. ومرة يصيح: أي مصيدة وقعنا فيها! إنه التخبط والتمزق والعذاب، إما أن نخون الوطن أو نخون أنفسنا، ولكن الهزيمة في هذه المعركة تعني بالنسبة لي شيئاً أفظع من الموت. وألهمه الظلام بالاندفاع نحو أمل النصر أشياء كثيرة ذابت في الظلمة فنسي الماضي والمستقبل وتركز في نشدان النصر «... فتحرك في أعماقه نبغ للحماس أوشك أن يدفعه إلى التضحية. وعند تسكعه نهراً قرأ في مئات الوجوه مشاعر كالتي تشده إلى الحياة رغم الغبار والفناء وشائعات الأنانية ... أمسى كالغريق لا يفكر إلا في النجاة، وخُيل إليه أن الحاجز القائم بينه وبين الثورة يذوب بسرعة لم تخطر له ببال من قبل» هكذا كانت حالته النفسية، حالة الانتماء المهزوم، فسرعان ما تهاوى في فتور عميق كُتِلَ من رماد «انقلب فكره إلى ذاته، وغاص مرة أخرى في الظلمات». ونسي كل شيء، حتى التاريخ ونحسه وعائش اللذة في جنونها. وفي خط مواز لهذا التطور النفسي، كانت تمضي قصته مع ريري، فقد رفض هذه الصورة من نفسه، رفضها بكل عنف. واستنكر أن يكون أباً للجنين الذي يتكون في أحشائها لأنه سيكون ابن الليالي السود. إنه يفاجأ بعدئذٍ بريري تتبدل وتتطور إلى صورة لم تخطر له على بال، فهو يراها جالسة على مكتب بأحد المحال تتصرف كأنها صاحبة «وما أشبه ريري في مجلسها بالمحل بالنادي السعودي حين يمر أمامه أحياناً، أو ببيت الأمة، جميعها حيوات قُضي عليها بالموت المبكر ولا يجني منها إلا الحسرات» ... ولكن ريري لم تعد ريري، لم تعد تلك الفتاة التي تبع جسدها لكل عابر سبيل، بل هي — ويا للعجب — الإنسانية الوحيدة التي أعطته صفة

«أب» إذ رأى معها فتاة صغيرة تشبهه إلى درجة المطابقة. إنها ابنته لا ريب في ذلك. يجيء الخصب والأمل من سهاد الليالي السود؟! والخراب والعقم كامن في تلك المرأة التي تزوج منها الثراء؟! ليست ريري إذن مجرد مومس عابرة في حياته، كما أن المرأة المطلقة التي تزوج منها المال والعقم والتعاسة ليست مجرد امرأة ثرية! إن رمزية «السمان والخريف» تبتعد عن أن تكون غياباً ظاهرياً للواقع كما هو الحال في «أولاد حارتنا»، كما أنها ليست مزيداً من الواقع كما هو الأمر في «اللس والكلاب» ... إن رمزية «السمان والخريف» نابعة من توازي الصور والخطوط والأحداث والشخصيات والمواقف والتقابل بينها جميعاً. فالخصب والعقم الذي تبرزه الأحداث وتؤكد عليه شخصيتا المرأة الثرية وفتاة الليل، يرمى به المؤلف إلى الخصب والعقم الذي يعيش في شخصية البطل التراجيدي — المنتمي المهزوم — حتى الأعماق. فالهزيمة هي التمسك العنيف بالماضي، سواء كان الماضي هو الحزب السياسي أو الزوجة المطلقة الثرية ... والنصر هو الانتماء الإيجابي المتكامل إلى الثورة الأبدية، الثورة الحضارية الشاملة ... وعندما يتأكد لدى عيسى أن ابنة ريري هي ابنته، عندما يعي هذه الحقيقة يعدل «بصفة حاسمة عن التفكير في الهرب. لقد اعتاد أن يهرب مرات في اليوم الواحد ولكنه لن يهرب أمام هذه الحقيقة الجديدة التي اجتاحت مستنقع حياته الراكد فتفجر عن ينابيع حارة. لعلها دعوة أخيرة يائسة إلى حياة ذات معنى. معنى في حياة أعياء أن يجدلها معنى. لن يهرب. وليس في مقدوره أن يهرب، وسيواجه الحقيقة بوجه متحدٍّ، وبأي ثمن، أجل بأي ثمن»، «عبث أن يواصل حياة كاذبة يجتر فيها أوهاماً ماضية ولا مستقبل لها. إن قلبه لا يخفق بحب شيء وها هي ذي فرصة سانحة كي يخفق حتى الموت»، «يجب أن تُقتل هذه الحياة الكاذبة من جذورها». إن التقابل بين الخصب والعقم هو تقابل بين الانتماء إلى المستقبل، والانتماء إلى الماضي. ونجيب محفوظ، يرفض بذلك أن يكون الانتماء إلى الحاضر حلاً، فقد دمج كل انتماء مرحلي، لأنه — في جوهره — انتماء إلى قيم طبقة ثورية في مرحلة ما، أما الانتماء الإيجابي المتكامل، فهو الانتماء إلى قيم طبقة ثورية إلى النهاية، بمعنى أدق الانتماء إلى الثورة الأبدية التي أشار إليها أحمد شوكت في «السُّكرية» ورددتها من بعده كمال عبد الجواد وهو في مفرق الطرق، أو في نقطة التحول. مرة أخرى يعود الفنان إلى هذا المشهد التاريخي الرائع، وها هو ذا أحمد شوكت — ابن السُّكرية — يتحول إلى شخصية رمزية في «السمان والخريف». ذلك أن عيسى قبيل منتصف الليل رأى شخصاً قادماً نحو المطعم، جذب انتباهه فيما يشبه الصدمة الكهربائية «فارح الطول مفتول العضل داكن السمرة،

يرتدي بنطلوناً رمادياً وقميصاً أبيض، يكشف عن ساعديه، وبين إصبعي يسراه وردة حمراء.» من هو هذا الشاب؟ إن عيسى يذكر، بلا ريب، أيام الحرب الكالحة، ليلة قبض على هذا الشاب فشهد هو التحقيق معه — بصفته الرسمية والحزبية — حتى مطلع الفجر «وكان الشاب جريئاً وعنيفاً، ولم ينتهِ التحقيق معه إلى إدانة، ولكنه أُرسِل إلى المعتقل ولبث فيه حتى إقالة الوزارة.» وها هو ذا الشاب يذكره بمرارة «حتى أنتم كنتم تعتقلون الأحرار ويا للأسف» ... أليست هذه الشخصية — من جديد — هي صورة أحمد شوكت، سواء بالرمز أم بالإبانة؟ الرمز المائل في الوردة الحمراء باليد اليسرى يقول إن هذا هو المنتمي إلى اليسار انتماءً إيجابياً متكاملًا، هو المنتمي إلى الثورة الأبدية، الثورة الحضارية الشاملة. وفي عبارات تقريرية مباشرة تقول الشخصية: كل شيء يُهمني وأفكر في كل شيء — على النقيض من عيسى — أعايب المتاعب التي ألفتها وأنظر إلى الأمام بوجه مبتسم «بوجه مبتسم رغم كل شيء، حتى ظن بي البله.» الشخصية إذن تقول بوضوح إنها ترمز إلى الانتماء للمستقبل، مهما كان الحاضر والماضي قاسيًا. هذا هو «الموقف» الذي يضع فيه نجيب محفوظ معنى المأساة كلها. فالشاب الذي يقوم بدور أحمد شوكت، وعيسى الذي يمثل الامتداد المهزوم لكمال عبد الجواد، تقول هذه الصورة للموقف: إن الانتماء الثوري إلى المستقبل هو الانتماء الكفيل بالحيلولة دون الهزائم الشخصية والموضوعية على السواء. وعلى الرغم من أن الفنان يدمغ الماضي بالفساد، ويحيط الحاضر بأكاليل الزهور، إلا أن المقياس عنده هو المستقبل أي أنه لا يقف جامدًا مبهورًا عند عتبات الحاضر، وإنما يتجاوزها في ثورية وعمق وإيمان إلى المستقبل. فالماضي لم يعد سوى الأرائك الخالية تحت تمثال سعد زغلول، أما المستقبل فيُذكرنا بكلمات كمال عبد الجواد في نهاية «الثلاثية» بأنه سوف يصل إلى الحل ولو بقي من عمره ثلاثة أيام. عيسى في «السمان والخريف» يتجاوز «وقال لنفسه أستطيع أن ألحق به على شرط ألا أضيع ثانية واحدة في التردد. وانتفض قائمًا في نشوة حماس مفاجئة، ومضى في طريق الشاب بخطى واسعة، تاركًا وراء ظهره مجلسه الغارق في الوحدة والظلام»، هذا هو اتجاه السهم الذي يشير به نجيب محفوظ إلى المنتمي الثوري. فقد رفض عيسى أن يكون مثل حسن الذي يمثل الانتماء إلى الحاضر، كما رفض طريق سمير إلى التصوف وطريق إبراهيم إلى الانتهازية وطريق عباس إلى الاستسلام. واختار بوعي نافذ طريق هذا الشاب الذي لم يُسمَّه الفنان باسم معين لأنه الرمز العميق إلى الثورة الحضارية الشاملة، أو لكي يقول إن النتيجة هي الثورة الأبدية التي تتجاوز الهزائم الشخصية والجزئية في سبيل النصر

الشامل للثورة المعاصرة، ويخطط في نفس الوقت لما هو أبعد منها. أقبل هذا الرمز إلى الثورة الأبدية مع «نعمات» ابنته التي كانت قد ولدت دون أن يدري، ولدت من فتاة مجهولة طردها من حياته ذات يوم. وتقودنا هذه النهاية إلى المقارنة التي سبق أن أشرت إليها بين «السمان والخريف» والمثقفون لسيمون دي بوفوار. ففي الرواية الفرنسية — غداة التحرير — يعيش هنري حياته ممزقاً بين واجباته نحو نفسه التواقفة إلى التحرر الكامل من قيود الارتباط المنظم بحزب، وبين واجباته نحو حركة اليسار المستقل التي يقودها برونبيه. إنه يمتلك الصحيفة التي يمكن أن تمنح الحزب الاشتراكي الثوري أرضاً جديدة يعمل عليها، ولكنه لا يستطيع أن يترك صحيفته ترتبط بالحزب فيفقد حريته. وفي الجانب الآخر دوبروي الحائر المعذب بين رغبته في التأليف الأدبي، ورغبته في العمل السياسي معاً. ولكن دوبروي بالذات يعي جيداً ويؤمن بأن العمل السياسي هو كل شيء في مرحلة ما بعد الحرب. فقد خرجت فرنسا — وأوروبا كلها — ممزقة تماماً. وكان أمام المثقفين واجب خطير إزاء وطنهم والإنسانية جمعاء. وقد اختار فريق منهم الحل اليميني للأزمة بالانتماء إلى أمريكا والدفاع عن النظام الرأسمالي مثل «سكر ياسين»، واختار فريق آخر الحزب الشيوعي مثل «لاشوم»، واختار فريق ثالث الطريق الفوضوي والاعتقالات الفردية مثل «فانسان»، واختار فريق رابع طريق اللامبالاة أو الحياد السلبي مثل «لامير». ثم تبلورت الأزمة الرئيسية في الرواية بين هنري — المنتمي إلى الماضي — وبين دوبروي — المنتمي إلى المستقبل. ورأت المؤلفة أن حيرة هنري وقلقه يخلوان من الزيف والافتعال، فأرسلت به إلى البرتغال لكي يرى «البؤس البشري» على حقيقته. وعاد هنري من الرحلة وإحساس غامر بالارتياح يشمل، فقد آمن أن الانتماء إلى المستقبل هو الحل الوحيد للأزمة، وسوف يسهم الإنسان في بناء العالم الجديد — أو أوربا الاشتراكية — ويقول بعدئذٍ إن جزءاً من سعادة البشرية القادمة كانت من صنعه الشخصي. وحينئذٍ يلقي بكل أحلام الماضي إلى البحر، وينظر إلى المستقبل في ثقة وفي أمل.

يشترك نجيب محفوظ مع سيمون دي بوفوار في اختيار مشكلة الانتماء كمحور للرواية، كما يشترك معها في كثير من أوجه المنهج التعبيري كاستعراض نماذج عديدة من المثقفين ومواقفهم إزاء لحظة التغير المعاصرة لهم. ويشتركان أيضاً في منطق الاختيار الفني للزمان والمكان والأحداث والشخصيات والمواقف، ذلك أن فرنسا المهزومة تحت وطأة الهتلرية وهي تستقبل فجر التحرير تقابل مصر الأمس التي احترقت قبيل فجر ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢م. ويبقى بعد ذلك كله، الخلاف الجوهرى الرئيسى، بين الفنان

المصري الذي يعيش مرحلة متخلفة غير ديمقراطية، والفنانة الفرنسية التي تعيش في حضارة ديمقراطية متقدمة. هذا الفرق هو مصدر اختيار سيمون دي بوفوار لفكرة أوروبا الاشتراكية واليسار غير الشيوعي والحزب الاشتراكي الثوري الحر، كشعارات للحل الذي تراه لأزمة المثقفين بين الارتقاء بين أحضان أمريكا، أو الانحياز إلى المعسكر الشرقي. إن هذه النظرة بعينها تعني أن الكاتبة شديدة الحيرة والقلق من الحل اليساري الإيجابي المتكامل، لأن تجربتها الحضارية أكسبتها مجموعة من الخصائص التي يصعب أن تتخلى عنها، كفكرة الديمقراطية البرجوازية. أما نجيب محفوظ، فمن أعماق التخلف الحضاري الرهيب والتقاليد الراسخة لغياب الديمقراطية، يرى أن الحل اليساري المتكامل أو الثورة الأبدية كما دعاها هي نقطة الانطلاق للانهاائي إلى الثورة الحضارية الشاملة. وهذا هو الفرق بين أزمة المنتمي العربي في مصر، وأزمة المنتمي في أوروبا.

وهكذا يكون نجيب محفوظ قد أعطانا خريطة تفصيلية لمراحل «الانتماء» في حياتنا السياسية والاجتماعية ... فمنذ بدأت إشارات السرعة إلى خطي الانتماء اليمين وإلى اليسار، كخطين ثانويين في خريطة الحياة المصرية عند بداية الربع الثاني من القرن العشرين، إلى أن عبر عن أزمة الانتماء اليساري في الثلاثية واللص والكلاب، مروراً بأولاد حارتنا، التي قدم فيها المنتمي النموذجي القائد لليساار الاشتراكي العلمي ... حتى وصل بنا في السمان والخريف إلى ذروة الدعوة الصريحة إلى الثورة الأبدية.

الفصل الرابع

رؤيا الثورة الأبدية

«ما دامت الحياة تنتهي بالعجز والموت، فهي مأساة؛ بل إن تعريف المأساة لا ينطبق على شيء كما ينطبق على الحياة. وقد نرى هذه المأساة مبكية، وقد نراها مضحكة، وقد نراها مبكية مضحكة، ولكنها على أي حال مأساة. وحتى الذين يرون الحياة مَعْبَرًا للآخرة، فتعريف المأساة ينطبق على جزئها الأول، وإن انقلبت إلى غير ذلك عند شمولها كُلاً. ولكن مأساة الحياة مركبة وليست بسيطة. أجل، إن تفكيرنا في الحياة كوجود يجردها من كل شيء إلا من الوجود والعدم، ولكن تفكيرنا فيها كمجتمع يرينا مآسي كثيرة مفتعلة من صنع الإنسان، كالجهل والفقر والاستعباد والعنف والوحشية ... إلخ. وهذا يبرر تأكيدنا على مآسي المجتمع؛ إذ إنها مآسٍ يمكن معالجتها؛ ولأننا في معالجتها نخلق الحضارة والتقدم. بل إن التقدم قد يخفف من بلوى المأساة الأصلية وقد يتغلب عليها. وقد قلت ذلك في «أولاد حارتنا»، قلت بأن معالجة الشرور الاجتماعية بالاشتراكية يفرغ الإنسان لمعالجة مآساته الأولى وهي الموت. فإذا انقلب أهل الحارة — حارة الجبلأوي — بفضل توزيع الوقف بالمساواة والعدل والإنسانية، أتيحت لهم الفرصة ليكونوا جميعاً سحرة (علماء) وليعكفوا على حل مشكلة الموت! وإذن فحل مأساة المجتمع قد يحل في النهاية مأساة الوجود، أو يخففها، وهي على أي حال تعطي للحياة معنى يستحق أن نعيش من أجله. أما التركيز على مأساة الوجود مع تجاهل مآسي المجتمع فلن يحل مأساة الوجود من جهة، ويحول العالم إلى عبث وبكاء أو ضحك كالبكاء. غير أنني لم أغفل أبداً مأساة الوجود، ولعلي أزداد لها انتباهاً، بعد أن استقرت الاشتراكية في العالم، إذ عندما نفرغ من مآسي الحياة لا يبقى لتفكيرنا من موضوع إلا الوجود، أي المصير الإنساني.»

بهذه الكلمات الصريحة الواضحة أجابني نجيب محفوظ حين واجهته بملاحظاتي على فنه الروائي وقلت له إن المأساة الاجتماعية للإنسان تلح على أدبه إلحاحاً متصلاً.

بينما ينزوي انشغاله بمأساة المصير الإنساني إلى ما قبل «الثلاثية». وفي هذه الرواية الكبيرة كشف لنا عن الأزمة الفكرية لجيله متمثلةً في شخصية كمال عبد الجواد. وكان الشك في كل شيء، في كافة ظواهر الطبيعة والمجتمع هو الصياغة العقلية لتلك الأزمة التي أسهمت في صياغتها كذلك معاني العبث والرفض والهزيمة.

ثم جاءت «أولاد حارتنا» لتطيح نهائياً بموقف الارتياب الشديد الذي وقفه ذلك الجيل، أو تلك الشخصية التي راحت تردد في نهاية «السكرية» أنشودة الثورة الأبدية. وكانت هذه الثورة هي القضية الأساسية في «أولاد حارتنا»، الثورة على جمود الذين يشوهون معنى الجدل في الفكر والواقع، إذ يعملون على تجميد المعرفة في دائرة مغلقة، وتجميد الحياة في إطار مرحلة بعينها. وتخلص نجيب محفوظ بذلك من النظرة الأحادية الجانب، فلم يرَ من المأساة الإنسانية وجهها الاجتماعي فحسب، ولم يرَ وجهها المصيري الأشمل فحسب، وإنما هو ينظر إلى وجهيها معاً، وجهيها اللذين لا يتوقفان عن التفاعل والتغير والجدل إلى ما لا نهاية. وهذا ما أدعوه بمنهج الانطلاق اللانهائي؛ حيث لا يحول الإيمان بمادية الكون دون التطلع الميتافيزيقي للبشر، ولا تحول مأساة المجتمع الطبقي دون رؤية المأساة الوجودية الكبرى.

غير أن التعبير عن هذه القضية في أدب هذا الفنان لم يتخذ مساراً واحداً، فقد عرف طريقه إلى الرواية كما عرفه إلى الأقصوصة. وفي مجال الفن الروائي كان يتنقل عبر مستوياتٍ مختلفة من أدوات التعبير في تجسيدها للأحداث الرمزية والواقعية جميعاً. وفي مجال الأقصوصة لم ينهج نهجاً واحداً، وإنما استطاع أن يلجأ إلى التنوع المستمر في اختيار الجو والفكرة والشخصيات. ونحن لا نلاحظ هذا التنوع مطلقاً في تلك المرحلة البكرة التي كتب فيها القصة القصيرة منذ أكثر من ربع قرن (١٩٣٠-١٩٣٦م) حتى إننا لا نستطيع القول بأن نجيب محفوظ ككاتب أقصوصة عام ١٩٦٣م هو امتداد طبيعي متطور عن نجيب محفوظ كاتب الأقصوصة عام ١٩٣٦م ... بينما يمكن ترجيح هذا القول بالنسبة لأعماله الروائية، فقارئ «الثلاثية» لن يفاجأ بأن مؤلفها هو مؤلف القاهرة الجديدة؛ بل سوف يتأكد لدى الباحث المدقق أن ثمة خيوطاً تربط الإنتاج الروائي لهذا الكاتب برباط وثيق.

ومع ذلك فليس هناك كاتبان باسم نجيب محفوظ حتى نبر قولنا إن أحدهما تطور في فن الرواية تطوراً طبيعياً، أما الآخر — كاتب القصة القصيرة — فليس كذلك. غاية ما يمكن أن نسهم به من حلول في هذه المشكلة أن نسجل للكاتب نقطة هامة، هي أن تطوره

الفكري الأخير كان يصب — عبر مجراه الطبيعي — في قالب الرواية وقالب الأقصوصة معاً في وقت واحد، وأن المرحلة الزمنية التي انقطع فيها عن كتابة القصة القصيرة، هي المسئول الوحيد عن هذه الهوة — في مجال التعبير — بين بداية محاولاته وأحدثها.

أي إننا لا نفاجأ في مجموعته «دنيا الله» عام ١٩٦٣م بمفكر جديد، وإنما نفاجأ به كفنان يكتب القصة القصيرة. ومن يتصفح مجموعته الأولى «همس الجنون» — عام ١٩٣٨م — يسهل عليه إدراك هذه المسافة البعيدة بين المجموعتين. بل لعل هذه المسافة هي التي دعت بعض النقاد يرون في قصصه القصيرة الأولى مجرد استكشاف لأعماله الروائية ثم سارعوا بتعميم هذا الحكم على قصصه الجديدة أثناء نشرها بجريدة الأهرام.

ولست أجد عذراً لهؤلاء النقاد، إلا في بعض الأفاصيص المزدحمة بالأحداث غير المبررة فنياً بمجموعة همس الجنون ... كما نلاحظ في قصة «صوت من العالم الآخر» وهي أقصوصة تستلهم الجو الفرعوني بصورة بانورامية من خلال شخصية الكاتب «توني» الذي يموت، فتصعد روحه لترى بعينين لا يراهما أحد، ترى هذا العالم كله بأبعاده المختلفة في لحظة واحدة. وتمتلى القصة بالتأملات الفكرية والملاحظات الشخصية والذكريات، حتى إننا نتوه بين هذه الجزئيات الصغيرة، وننسى توني تماماً بغير أن تُسهم هذه الدقائق الكثيرة في صياغة تكوينه الإنساني أو تحديد محورها الفكري، أو التقاط الحدث النموذجي والموقف الدال.

ومن اليسير المقارنة بين هذه القصة — بالإضافة إلى قصة «دعوة سنوحي» و«يقظة المومياء» و«الشر المعبود» — وبين الروايات التي تلت هذه المجموعة، وفيها استلهم المؤلف تاريخ مصر القديمة. ولهذا يمكن أن نرجح الفكرة القائلة بأن أمثال هذه الأفاصيص كانت الإرهاص الفني للأعمال الروائية. ولكن هذه الفكرة، من جهة أخرى، غير قابلة للتعميم. ذلك أن أفاصيص نجيب الأولى كانت خاضعة للتقاليد الفنية السائدة آنذاك، والتي كان من عيوبها الأصلية ازدحام الأحداث واختلاط محاورها، وكأنها روايات في طورها الجنيني. كذلك لا ينبغي أن ننسى حقيقة تاريخية حاسمة، وهي أن نجيب محفوظ بدأ يكتب القصة القصيرة والرواية في وقت واحد، وكانت ظروف النشر وحدها هي التي تتيح للأقصوصة إمكانية سبق في الظهور.

كانت الاتجاهات السائدة حينئذٍ — أي حوالي ثلاثينيات هذا القرن — تكاد تتبلور في الاتجاه الذي تأثر بالقصة الفرنسية بوجه عام، وجي دي موبسان بوجه خاص. ومدرسة

هذا الكاتب تعتمد على المفارقات اليومية في الحياة، ومن هنا تصبح المفاجأة أو المصادفة هي المدار الذي تدور من حوله الأحداث، أو تتجمع أو تتبلور ... ولذلك تكون الحكمة هي المقياس الفني لهذا الاتجاه. كما أن هذه المفارقات تكشف في أحيان كثيرة عما تمتلئ به الحياة من متناقضات لا ينبغي حيالها أن تتصور المجتمع أو الإنسان أو الكون في حالة سكون أو في شكل بسيط، وإنما يجب أن نتخيله في حالة صراع معقد مستمر. على أن الكتاب المصريين الذين تدوّقوا إنتاج هذه المدرسة الفرنسية، لم يعتمدوا في معظم أعمالهم على ذلك المعنى العميق للمفارقة التي جعل منها موبسان دعامة جوهرية لبناء الأقصوصة في عصره؛ بل رأيناهم يتوقفون عند المظهر السطحي للمفارقة حتى جعلوا منها مرادفًا حرفيًا لمعنى القدر، وما يتفرع منه من تعريفات للحظ والفرصة وغيرها. والتقى هذا التفسير الساذج لتناقضات الحياة بالبناء الفني الأكثر سذاجة، بمعنى أن رواد هذا الاتجاه في أدبنا كانوا ينشدون السهولة في التفكير والتعبير معًا. فجاءت أقاصيصهم أبنية مفككة، على الرغم من الحكمة التي رأوا فيها خداعًا أو تخديرًا ذهنيًا لمُخيلة القارئ حتى يفاجأ بالنهاية غير المتوقعة وإن كانت ممكنة الحدوث.

تأثر نجيب محفوظ في مجموعته الأولى بهذا الاتجاه، فكتب لنا على سبيل المثال قصة «مرض طبيب»، موجزها أن طبيبًا عاد أحد مرضاه ثم أحس بعد ذلك بدرجة حرارته هو في ارتفاع، فتوهم أنه أصيب بالحمى التي كانت منتشرة في ذلك الوقت. ثم استدعى زميلًا له ليعالجه، وكانت دهشته كبيرة حين اكتشف أن درجة حرارته طبيعية، وأن عقب سيجارة هو الذي تسبب دون يدري في أن حرق معطفه والوصول إلى جلد صدره. والقصة من الناحية الفكرية فارغة من أي معنى يمكن أن يكون الكاتب قد هدف إليه، إلا «المفاجأة غير المتوقعة» التي نالت دهشة الطبيب والقراء أيضًا. أما البناء التعبيري فلا يميل إلى تصوير الشخصية من الداخل وإنما «يسرد» لنا أخبار هذا الطبيب الشاب الذي يتوق إلى منافسة الأطباء الكبار، ولهذا السبب يُبلي سعيًا دعوة ذلك الشيخ الريفي الثرى الذي حضر إلى عيادته ليذهب به إلى ابنه المريض في القرية. وفي طريق عودته يُحس بدرجة حرارته ترتفع. وفي المنزل تكون المفاجأة. وهو بناء — كما نرى — تتهالك أعمدته على أساس فهم سطحي للمفاجأة أو المفارقة أو المصادفة ... تمامًا كما حدث في قصة «روض الفرج» حيث يقع شاب قادم من العريش ليدرس في العاصمة، يقع في هوى إحدى الراقصات التي أغرمت به فور رؤيتها له مع قريبه الذي يسكن معه، وعن طريقه تعرفت به، ويحس هذا القريب بالخطر الداهم على علاقته بالراقصة فيكتب رسالة عاجلة إلى والدي الفتى. ويحضر الشيخ من العريش ليأخذ قريبه من يده

إلى الكازينو الذي ترقص به المرأة. وهناك يرى ابنه في انتظارها بأحد الأركان. وما إن تأتي المرأة حتى يصعق الرجل — ويُغمي على القراء معه — فلم تكن الراقصة إلا أم الفتى المطلقة! وبغض النظر عن الفكرة الممضوعة فإن أدباء أوروبا استطاعوا أن يرثوا مأساة أوديب بوعي وعمق نافذين، واستطعنا معهم أن ننفذ إلى عوالم رحبة داخل النفس البشرية والحضارة الإنسانية، ارتفعت فيها عقدة أوديب إلى مستوى الرمز ... بينما نراها في قصة «روض الفرج» وأشباهاها قد هوت إلى قاع المظهر السطحي والمفارقة السريعة الزوال. وبنفس هذا المنهج، كتب نجيب محفوظ قصة «حلم ساعة» حيث يستغرق شاب في الأحلام لأن إحدى الفتيات الجميلات فاجأته بنظرة ودودة حانية. وتصادف أن رآها مرة أخرى برفقة سيدة كبيرة وشاب يرتدي زي الضباط، ودهش لتحية هذه الأسرة له وأخذ يحلم بالفتاة أكثر فأكثر، إلى أن يعرف من الضابط — وكان صديقاً له في الصبا — أنه يشبه ابناً مات لهذه الأسرة شبهاً عجيبيًا، ثم نُصدم لفجعية الشاب حين يعرف أيضاً، أن الفتاة خطيبة الضابط الصديق! كذلك قصة «حياة للغير» وفيها يصاب الأخ الأكبر بخيبة أمل لأن شقيقه الأصغر سبقه إلى فتاة أحلامه (تكاد تكون نفس الفكرة السابقة)، وقصة الأم التي يخطف عشيقها ابنتها منها ويتزوجا بعيداً عنها (أليست نفس الفكرة؟) وقصة «المرض المتبادل»، عندما يكشف الزوجان عند الطبيب أن كليهما مصاب بمرض سري يحاول إخفاءه عن الآخر لأنه أصيب به عن طريق الخيانة!

وهكذا في كثير من أقاصيص تلك المرحلة البعيدة، نلاحظ أن الفنان قد تأثر بذاك الاتجاه الذي كان يتزعمه محمود تيمور في ميدان القصة القصيرة، وإن كانت المفارقة عند تيمور تتضمن الفكاهة، بينما تقترب من التراجيديا عند نجيب محفوظ. إلا أن هذه المدرسة لم تكن وحدها التي أثرت في إنتاجه حينذاك، وإنما نراه في حوالي خمسمائة أقصوصة كتبها في تلك الفترة قد تأثر باتجاهات أخرى.

كان هناك مثلاً الاتجاه الذي تأثر بمدرسة الأدب الروسي، وهي مدرسة ذات اتجاهين فيما أعتقد، أحدهما يتزعمه تشيكوف والآخر جوركي. وكلاهما يتفقان في النزعة الإنسانية العاطفة على الشخصيات المتواضعة في المركز الاجتماعي والخلق والذهن، ثم يختلفان فيما بعد من زاويتي وجهة النظر الفكرية والموقف الفني على السواء. تشيكوف يعتمد في رؤياه على بصرية الشاعر المرفه، وينتقل بنا من الشخصية العادية أو الحدث البسيط إلى دلالة عميقة غير عادية. وقد أولى هذا الفنان العظيم الشخصية الفنية عنايةً فائقة، فكان يعنيه تحديد معالمها الداخلية بنفس القدر — أو يزيد — الذي يعنيه إبراز مدلولها الفكري أو الاجتماعي ... أما جوركي فكان يعنيه هذا المدلول في المقام الأول، والشخصية أو الحدث

أو الزاوية أو كلها مجتمعة في خدمة الدلالة العامة للقصة. وإذا كنا نحن اليوم لا نقسم الفن ذلك التقسيم القديم الذي يضع كلاً من عناصره في خانة محدودة تحديداً حاسماً، وإنما نقول بأن هناك تشابكاً مُعقّداً بين هذه العناصر يجعل من عزلها عن بعضها البعض شيئاً مستحيلاً ... فإن أولئك الرواد الأول ما كان يعينهم أيضاً ذلك التقسيم في المستوى النظري. وإنما كانت هناك الأيديولوجية الاجتماعية الثورية تنفث ضرامها في قلوب أبنائها — ومنهم جوركي — ومن ثم كان عليهم أن يخلقوا «النموذج» و«النمط» و«حامل الرأي» دون الشخصية الفردية. بينما استطاع تشيكوف أن يصنع ما هو أعظم وأجل خطراً، فقد خلق الشخصية المتفردة غاية التفرد، والرامزة في نفس الوقت. والفرق بين الشخصيتين أن النمط والنموذج شخصية مباشرة خالية من الصراع فتعمل على تجميد الحدث واغتيال الدلالة الإنسانية الرحبة، أما الشخصية المفردة الرامزة، فإنها تؤدي مهمة النمط والنموذج بإمكانيات أكبر نفوذاً، مع احتفاظها بمؤهلات الشخصية الإنسانية الحية المليئة بأطراف التناقض وحلقات الصراع.

ولست هنا في معرض المفاضلة بين الاتجاهين، ولكني أثرت هذا الإيضاح لأبين أن تأثر قطاع لا بأس به من كتاب القصة المصرية بفن تشيكوف، كان عاملاً طيباً في تطوير هذا الفن في اللغة العربية. كما أن هناك قلة حاولت أن تقترب بفنهما من جوركي وتشيكوف معاً. بل كانت هناك قلة قليلة أيضاً أثرت أن تعطي صوتهما لجوركي وتشيكوف وموبسان ... مجتمعين. بمعنى أنها كانت تلتقط الزاوية المعبرة بروح شاعرية في إطار من الحبكة الصارمة.

وكان نجيب محفوظ واحداً من هؤلاء الذين قرءوا للمازني ويحيى حقي ومحمود البدوي، وسجل نجيب على نفسه أكثر من مرة أنه تأثر وأحب هذا الأدب. وأعتقد أنه كان صادقاً في ذلك. لأن قراءة هؤلاء (باستثناء المازني) وغيرهم ممن تأثروا بالأدب الروسي، يؤكد ما يقوله نجيب في هذا الصدد؛ إذ نحن نعثر بين حين وآخر في أقاصيصه الأولى على خواطر شاعرية هائمة على وجهها، يشوبها الحزن والأسى. وأبطال هذه القصص شباب يفتحون عيونهم فجأة ولا يرون سوى الضباب الأسود يخنق الأمل الغض في نفوسهم التواق إلى الحب والمستقبل اللامع. وبالرغم من أننا كثيراً ما نلتقي بالمراهقين في هذه القصص، إلا أننا لا نلمح أية ظلال للرومانسية الحاملة في مشاعرهم وأخلاقياتهم. حقاً، إننا نعثر على الخاطرة الشعرية الحزينة، ولكن بعد صياغتها في ذلك القلب البعيد عن الرومانسية وأحلامها. في قصة «خيانة في رسائل» نعيش مع الفتى العاشق أروع لحظات

عمره، حتى تسافر حبيبته إلى الصعيد فتلتقي بشاب أكثر جاهًا ويسرًا. ثم يغتال الفارق الطبقي ذلك الحب. ليست هنا أية مفاجآت، والمصادفة الوحيدة التي جعلت الفتاة تلتقي بالشاب الثري يهبط لها الكاتب بصورة لا تفعل المأساة ولا تزيّفها. وفي قصة «إصلاح القبور» تظل الأرملة الشابة على وفاءٍ بالغ لزوجها المتوفى، فتذهب إلى مقبرته للزيارة بصفة دورية دائمة. يلاحظها في زهابها وإيابها رجل لا يلبث أن يتقدم إلى أسرتها طالبًا يدها. ويقودنا الفنان بلباقة شديدة من خلال المتعرجات الداخلية في نفس الفتاة التي تفاجأ بالأمر حين يزف إليها شقيقها الخبر، ولا تلبث أن تستكين بشرط أن يكتمل العام الأول على وفاة زوجها السابق. وتحس بعد الخطبة أن زيارتها للقبر خيانة لخطيبها الراهن، كما تشعر بأن انتظارها بقية العام لا مبرر له ثم لا تمنع في قضاء شهر العسل في رأس البر قبل انتهاء العام بأربعة أشهر! وقصة «التمن» التي تدخل فيها المومس أحد المحال حين شاهدت به سيدة أرستقراطية تدفع عشرين جنيهًا عن طيب خاطر ثمنًا لزجاجة عطر صغيرة، فتتعمد الاصطدام بها وتسقط الزجاجاة من يدها. ولشد ما أدهش المرأة أن السيدة الأرستقراطية دخلت المحل مرة أخرى! وفي هذه القصص وأمثالها يتوقف الكاتب كثيرًا عند الشخصية، والزوايا التي التقط منها الحدث، والدلالة الإنسانية الرحبة. على أن هذا لا يعني أبدًا، أن تقييم الأدب في بلادنا، يخضع تلقائيًا لتصنيف الأوروبيين لاتجاهاتهم الفكرية والفنية، فالحق أن ظروفنا الحضارية لها دخل كبير في الشكل الجمالي لصياغة وجداننا وعقولنا ... بل إن تأثرنا بألوان دون غيرها من ألوان الأدب الغربي يخضع أولًا لتلك الظروف التي كان يتقدمها خلو تراثنا من هذه الأشكال الفنية الجديدة. ومعنى ذلك أن الاتجاهات الأوروبية التي شقت لنفسها طريقًا إلى آدابنا، ليست هي العامل الحاسم في تقييم مستوى الأعمال العربية أو نوعيتها، إنها مجرد عنصر له قيمته التي لا يمكن تجاهلها ولا ينبغي تضخيمها، حتى نضع أيدينا على حقيقة تاريخنا الأدبي. فلا شك في أن قصص نجيب محفوظ هذه، وقصص أبناء جيله من معاصريه، وقصص أساتذته من قبلهم جميعًا؛ هي قصص مصرية قبل كل شيء. ولا يقتصر الطابع المصري على الهدف الاجتماعي، وإنما نراه متضمنًا في التكوين الجمالي للعمل الأدبي أيضًا. من ناحية الهدف، نعثر في تلك الأقاصيص، التي استلهم فيها نجيب محفوظ الجو الفرعوني، حيلةً فنية عالج بها الواقع المعاصر بكل بشاعته. فقد بدأ هذا الفنان يكتب في تلك المرحلة السوداء من تاريخ مصر حيث أجهزت الرجعية والعرش والاستعمار على آثار ثورة ١٩١٩م وسلمت البلاد لطبقة من الطغاة المستبدين، فترعرت

في جميع الأنحاء حركاتٌ رجعيةٌ تشعل نيران التعصب والحقد في نفوس المصريين، وتنحدر إمكانيات المجتمع إلى جيوب القلة المتخمة، وتزداد البطون الخاوية عواءً. وتنتشر أدوية الهروب انتشاراً مذهلاً. ويقف مثقفو الطبقة الوسطى على حافة الهاوية النفسية والدمار الروحي الرهيب. ومن أتون هذه المعركة الضارية يكتسب الأدب المصري وهج الدخان الأسود وظلاله الأفعوانية التي ترقص رقصة الحرب. بهذه الروح المتقدة كتب تيمور عن خراب المخدرات، وبنفس هذه الروح كتب يحيى حقي قصة البوسطجي، والبدوي قصة الرحيل. لا تكتسب مصريتها — كما قلت — من شخصياتها وأحداثها ودلالاتها فحسب، وإنما تولد هذه كلها من أعماق الحدودية المصرية، المنسوجة على نحو خاص متفرد، ما يزال له آثار بعيدة المدى على كُتّابنا المعاصرين. فالحدوتة شديدة الاهتمام بالجزئيات الصغيرة دون اللجوء إلى التجريد، وبالتالي فهي شديدة الاهتمام بعناصر الحياة اليومية بعيدة عن القضايا الفكرية. وهي تنسج كيائها بنفسها لا تعثر على وجه المؤلف الشعبي القديم في أي من دقائقها. ولم تُقدِّم الأصوصة المصرية أو الرواية أو المسرح من الحوادث كما أفادت أوروبا من أساطيرها، فلم تتعمق جوانب النضج التي يمكن الاهتداء بها في تطوير هذا الشكل إلى إطار جديد. ولهذا السبب تأثرت الأصوصة عندنا تلقائياً بجوانب ضعف كثيرة في الحدوتة حتى شابهت الكثير من أقاصيصنا «الحكاية» ولم تقترب من المعنى الأصيل للقصة القصيرة إلا نماذج نادرة.

قصدت من ذلك إلى القول بأن تأثر القصة العربية بالتيارات الأوروبية لا يعني مطلقاً بعدها عن أصالة الميلاد المحلي. وأقاصيص نجيب محفوظ في تلك المرحلة الأولى تؤكد هذا المعنى تأكيداً كبيراً. فالجوع والانحلال في شتّى صورهما هما الخامات المألوفة لبيان قصته القصيرة في ذلك الوقت. إن قصتيه «كيدهن»، و«ثمن السعادة» تُصوران كيف يضطر الزوج بفاعلية الظروف غير الطبيعية التي ساقته إلى زوجته الراهنة، إلى أن يرجو عشيقها العمل على إسعادها وإسعاده معها بأن تظل علاقتهما غير الشرعية قائمة! أو هو — على أحسن الفروض — يتغاضى عن تلك العلاقة. معنى الخيانة الزوجية هنا يختلف عن معناه في أقصوصة «عبث أرستقراطي» التي يقود فيها العاشق الزوجة إلى ركن مظلم من غرفة قائمة في الدور العلوي بعيداً عن صالون الحفل، وبعد لحظات تصل الزوجة مع عشيقها إلى نفس المكان لنفس الأهداف! وبالرغم من اختلاف دلالات هذه القصص ومستوياتها التعبيرية والفكرية، إلا أن «الخيانة» هي الموضوع السائد عليها ... والانحلال هو النتيجة الخلقية التي يؤول إليها الكاتب. وكذلك في قصتيه «الجوع» و«يقظة

المومياء». يحاول في الأولى أن يجسد مأساة الفقر في بلادنا، فإذا بُتر ذراع أحد العمال أثناء عمله بالمصنع، فإن صاحب المصنع يخصص له ثلاثين قرشاً في الشهر ليعيش حياته — كما يتوهم — بلا حاجة أو سؤال. وفي القصة الثانية يُفاجأ صاحب أحد القصور بأن في أسفل منزله ترقد مومياء لأحد المسؤولين من الفراعنة، وتزداد المفاجأة عنفاً حين تستيقظ هذه المومياء وتلقي على صاحب القصر درساً لا ينساه في معاملة رعيته. غير أن طابع الحدوتة والحكاية يغلب على بناء هذه القصص، فنجيب محفوظ — في حدود رؤيته الفكرية آنذاك — يعالج مأساة العامل المسكين بأن يجعل من ابن صاحب المصنع شخصية أسطورية كالأمير بالنسبة لسندريلاً؛ إذ هو يخرج من إحدى سهراته ينتزعه على شاطئ النيل فيرى العامل يهم بإلقاء نفسه في اليم، فينقذه ويستفسره الأمر ويلحقه في اليوم التالي بأحد الأعمال الخفيفة التي لا تحتاج إلى ذراعه المقطوعة. وكانت هذه بالطبع حدود العصر في التفكير الاجتماعي الذي يجعل من البرجوازية مجرماً ورسولاً في آن واحد، إنها البلبلة الفكرية الرهيبة التي رافقت تكويننا الطبقي أمداً طويلاً.

ومع ذلك فإننا نعثر في إنتاج ذلك الزمن البعيد، على بعض النماذج التي توافرت لها عناصر النجاح بصورة أكثر وضوحاً، فقصته «همس الجنون» اجتاز الكاتب في صياغتها القشرة الخارجية، فجعل من النفس البشرية في تعقيدها المبهم مادة القصة. إنه يلتقط في أناة بالغة تلك اللحظة الفدّة التي ينهار فيها العالم الداخلي للفرد، فلا يعيش واقعنا المنظم المنسجم، فنقرر أنه جن. والأقصوصة تروي لنا كيف طرأت حالة اللامبالاة التامة على عقلية الشاب بأن أزاح الحجاب نهائياً بين رغباته والتقاليد الاجتماعية السائدة. فإذا مر بمطعم يجلس إلى إحدى موائده رجل وامرأة يأكلان دجاجة محمرة «وعلى بعد يسير جلس جماعة من غلمان السُّبل، عرايا إلا من أسمال بالية، تغشى وجوههم وبشرتهم طبقة غليظة من غبار وقذارة، فلم يرتح لما بين المنظرين من تنافر وشاركته حريته عدم ارتياحه فأبّت عليه أن يمر بالمطعم مر الكرام. ولكن ما عسى أن يصنع؟» إنه يتناول الدجاجة بسرعة ويلقي بها على الأرض قريباً من الغلمان الجوعى الذين يسارعون إلى التهامها! فإذا مرت هذه النادرة بسلام توجه إلى المقهى فصادفه رجل ضخم نفر من قفاه الغريب الذي يسيل عليه العرق بقذارة تثير الاشمئزاز. فلم يتمالك نفسه من صفعه قوية لم تمر بسلام هذه المرة؛ إذ انقضض عليه الرجل ركلاً وصفقاً حتى خلص بينهما بعض الجلوس. ولما أذنت الشمس بالمغيب عثرت عيناه المتجولتان بحسناة مقبلة متأبطة ذراع رجل أنيق المنظر ترفل في ثوب رقيق شفاف تكاد حلمة ثديها تثقب أعلى فستانها الحريري، وجذب

صدرها الناهد عينيه فزادت اتساعاً ودهشة. وهاله المنظر، وكانت تقترب خطوة فخطوة حتى باتت على قيد ذراع، وكان عقله — أو جنونه — يفكر بسرعة خيالية، فخطر له أن يغمز هذه الحاملة الشاردة! إن رجلاً ما يفعل ذلك على أية حال، فليكن هذا الرجل. واعترض سبيلهما، ومد يده بسرعة البرق، وقرص! انهالت عليه الكلمات، وعلت ضحكاته اللامبالية. ثم تركه الناس في يأس وفزع من عينيه المحملقتين في الفراغ. أما هو فقد رأى ملابسه قد اهترأت، فأحس فجأة أنه يختنق تحت وطأة ثقلها ومن ثم «أخذت يداه تنزعانها قطعة قطعة، بلا تمهل ولا إبطاء، حتى تخلص منها جميعاً، فبدا عارياً كما خلقه الله وعابثته ضحكته الغريبة، فقهقه ضاحكاً، واندفع في سبيله.»

في هذه القصة يتمهل نجيب محفوظ كثيراً في اختيار اللحظة النموذجية في حياة الشخصية، ويستخرج من أعماقها الملامح الخاصة المنفردة، والسمات الرامزة إلى انعدام النظام والانسجام في العالم الحاضر الذي يجعل من إحساسنا بالحرية مرادفاً للامبالاة. إنه يصور لنا المجنون عاقلاً في مرآة نفسه، كما يصور لنا العالم من حوله مجنوناً وعاقلاً في مرآة نفسه. والنسبية في معنى العقل والجنون هي الإطار الفني الذي آثره الكاتب في تجسيد رد الفعل العنيف عند شباب ذلك الجيل إزاء السجن الكبير؛ لذا لا يتردد في رصد الحركة الداخلية والحدث الخارجي في الموقف الواحد، فتكتسب القصة بذلك نبضاً حياً، على غير ما قال به أحد النقاد من أن هذه القصة أشبه بالمعادلات الرياضية التي تؤدي فيها المقدمات إلى النتائج بصورة جبرية. إن الكاتب في هذه القصة وأمثالها لا يصوغ لنا بناءً ذهنياً بقدر ما يصوغ لنا الشخصية بمعناها الفني الدقيق.

في قصة «بدلة الأسير» يوافق جحشة على أن يبيع من رصيف المحطة علب السجائر للجنود الإيطاليين — الذين يقلهم أحد القطارات — مقابل ثيابهم، يساوم البداية حتى يرضخ أحدهم لأن يعطيه معطفه مقابل علبتين، ويرتدي المعطف فخوراً بنفسه مزهواً بخياله أمام حبيبته التي يبدو أنها تُفضّل عليه من يرتدي الثياب الإفرنجية. ثم باعه جندي آخر بنظلوله مقابل علبة، وسرعان ما دب فيه النشاط «وهرع إلى القطار وهو يصرخ: ... العلبة بحذاء ... العلبة بحذاء ...» ولكن القطار المحمل بالجنود كان قد بدأ المسير ومغادرة المحطة، وعندئذ لمح أحد الحراس فناداه بالإنجليزية والإيطالية لكي يصعد ظناً منه أنه أحد الجنود، فلما لم يفعل أطلق عليه رصاصة ... «وتصلب جسم جحشه في مكانه، فسقط الصندوق من يده، وتناثرت علب السجاير والكبريت ثم انقلب على وجهه جثة هامدة.» الفنان هنا همه الأول هذه «الشخصية» لا كنموذج أو نمط؛ وإنما كفرد متميز يحمل في أعماقه سمات رامزة.

ونحن نتذوق طعم المأساة في جميع هذه القصص، فهي اللحن الغالب على إنتاج نجيب محفوظ في تلك المرحلة، ونستشعر من خلال النغمات الباكية شفافية، ولكننا لا نستشف منها رؤيا فنية للعالم. غاية ما يمكن أن نصل إليه أن المأساة الاجتماعية للإنسان في بلادنا تدقُّ وجدانه بعنف، وأنه يعبر عنها بزوايا وجزئيات بعيدة عن التجريد أو التعميم في نطاق قضايا فكرية محددة. وقد تأرجحت أعمال تلك المرحلة بين التأثر بالمدريستين الروسية والفرنسية، مع الحفاظ على نكهة المرارة المصرية التي ملأت حياتنا آنذاك.

خلال الربع قرن الأخير عرفت القصة المصرية القصيرة عديداً من التطورات، فقد ازدادت على الأيام أصالة ومعرفة بالقواعد الفنية لكتابتها. ذلك أن التيارات الأدبية في الخارج ازدادت تفاعلاً مع واقعنا الأدبي من ناحية، كما استطاع أدباؤنا أن يتعرفوا على هذا الواقع تعرّفًا حميمًا من ناحية أخرى. ولاحظنا في أقاصيص يوسف إدريس وصلاح حافظ وشكري عياد ويوسف الشاروني وغيرهم؛ جهادًا متصلًا لبلوغ البناء الفني المتكامل، والتجربة الإنسانية المتعددة الأبعاد. كذلك تقدمت الأقصوصة في أوروبا وأمريكا تقدمًا كبيرًا فلم يتبقَّ لها من موبسان شيءٌ ملحوظ. بل إن التأثير العظيم الذي تركه تشيكوف في القصة العالمية، أصبحت هذه القصة تُجاوزه في كثير من الأحيان. ولم تعد السيادة في هذه القصة للخاطرة الشعرية أو الشخصية، وإنما راحت تجد سيرها نحو «الموقف» بمعناه الفني العميق. الموقف ليس هو زاوية التصوير، ولا الدلالة الاجتماعية، وليس هو مكان الشخصية من الأحداث ... وإنما هو نقطة التقاء الشخصية والحدث بالزاوية والدلالة. نقطة الالتقاء هذه ربما كانت شيئاً بعيداً عن الشخصية والحدث والزاوية والدلالة، أي أنها قد تكون الإطار الفكري أو النسيج الفني الذي يتخذ لنفسه مساراً بعيداً عن الاستغراق في جزئيات الحياة اليومية. معنى ذلك أن «الموقف» في القصة القصيرة يعوزه التركيز الشديد واللجوء الدائم إلى الأبنية والأطر التي تومئ بأكثر مما تتضمنه بالفعل من جزئيات محسوسة. هذا لا ينفي أن القصة العالمية القصيرة قد أفادت من عناصر الحكمة والشعر عند موبسان وتشيكوف. ولكن الإفادة هنا اتخذت أسرع الوسائل لالتقاط الجوانب الإيجابية عند هذا أو ذاك، الإيجابية بالنسبة للعصر. فأصبحنا نقرأ قصصاً تشبه القصائد الرمزية في استخدامهما اللغة استخداماً بعيداً عن المنطق المألوف أو القيم السائدة، ونقرأ قصصاً لا تلعب فيها المفارقة دور التضاد، وإنما التكامل وهكذا ...

إلخ. بالإضافة إلى أن صحافة القرن العشرين والإذاعة وغيرها من أجهزة الإعلام الحديثة، كان لها تأثير ما على تطور القصة القصيرة بإكسابها شيئاً من المرونة والتخلص من الزينات اللغوية والحواشي الفكرية على السواء. كما أضرت بها في بعض الأحيان عندما كادت بعض القصص تقترب من التحقيقات الصحفية.

نجيب محفوظ توقف عن كتابة القصة القصيرة منذ عام ١٩٣٦م إلى حوالي عام ١٩٦٠م. أي طيلة الربع قرن الأخير الذي حدث فيه كل هذه التطورات. وقد أشفق عليه الكثيرون من تجربة العودة إلى تأليف الأقصوصة. وقيل إن أقاصيصه القديمة لم تبشر قط بمولد فنان له شأن في هذا المضمار. وعندما بدأ نجيب ينشر قصصه فعلاً، تورط أحد النقاد وكتب يقول إنها مجرد «اسكتشات» لعمل كبير ما زلنا في انتظاره بعد «أولاد حارتنا» و«اللص والكلاب» و«السمان والخریف». وظلت هذه النظرة إلى إنتاج نجيب في القصة القصيرة سائدة إلى تاريخ صدور مجموعة «دنيا الله» التي ضمت هذا الإنتاج نفسه.

وقد أحسست فور قراءتي الأولى للمجموعة أن «المأساة» هي الطابع الشامل لما ضمته من قصص، وأن هذه القراءة الأولى تعطي قارئها «وجهة نظر» شاملة للإنسان والكون والمجتمع، وأن السمة البارزة في أبنية هذه المجموعة هي «الموقف» الكثيف المركّز. وأحسست دافعاً لا يقاوم لأن أعود إلى الإنتاج القديم لهذا الفنان. عدت إلى قصة «الشر المعبود» التي تحكي عن مقاطعة «أخنوم» في مصر القديمة، أن شيخاً مر بها فهاله الفساد والطغيان والجريمة، ومن ثم راح يدعو سكان المقاطعة إلى مبادئ الحب والخير والحق. وكان لكلماته مفعول سحري عجيب دانت له قلوب الناس واستقرت السكينة في نفوسهم. غير أن قاضي المقاطعة والحاكم العسكري والطبيب أحسوا بامتهان لكرامتهم لانعدام حاجة الناس إليهم؛ لذلك سارعوا بتقديم هذا الشيخ الغريب إلى القضاء، فلم يرَ القاضي أية حيثيات لإدانته فأفرج عنه. ولكن الشمس أشرقت ذات صباح فإذا الرجل الغريب قد اختفى. وشمل الحزن المقاطعة كلها؛ بينما تنفس السادة الصعداء. وتفتق ذهن حارس الأمن عن فكرة «عبقريّة» يعيد بها المقاطعة إلى ما كانت عليه من فوضى، فأرسل في طلب راقصة فاتنة من إحدى المقاطعات الأخرى، لها قدرة خارقة على التفرقة بين الصديق والصديق والأخ والشقيق «وحقق ذلك العبقري فكرته الخطيرة. وشاهدوا جميعاً بأعين مشرقة بنور الفرحة ذلك النظام يتقوّض بنيانه وينهار حجراً على حجر، ورُدّت المعدة إلى عرشها تتحكم في الرقاب والعقول، وعادت الحياة الشيطانية تملأ أخنوم الهادئ وتعصف بالسلام المخيم على ربوعه. واستأنفت عصبة الحكم جهادها، ووجدت

نفسها مرة أخرى تكافح وتناضل عن الخير والعدالة والسلام... والقصة شبيهة بالفكرة المسيحية القائلة بأن يسوع «المخلص» جاء لفداء العالم، بدعوته إلى الحب والخير والسلام، ولكن الصليب كان خاتمة المأساة بالرغم من تبرة المحكمة الرومانية له. وتبلورت حيثيات الإدانة في أنه كان مثيراً للشغب!

هذه القصة تصوير دقيق لمأساة التناقض بين الدولة والإنسان من جهة، والتناقض بين احتياجات الإنسان وإشباعها من جهة أخرى، والتناقض بين القيم القديمة والدعوات الجديدة من جهة ثالثة، والتناقض بين الفرد والمجتمع من جهة رابعة. ثم هي بعد ذلك كله، أو قبله، تصوير دقيق لأزمة المجتمع المصري حينذاك، الأزمة التي اضطرت الفنان لأن ترتدي شُخوصه وأحداثه مسوح الفراغة. ولكنها في النهاية قصة تقريرية مباشرة لا تعتمد على الإيحاء والتجسيم الفني للفكرة، ولذلك تقترب من الأساطير الشعبية والحكايات الدينية، أكثر من اقترابها من القصة الفنية المكتملة.

تقودنا هذه القصة، برغمنا، إلى أقصوصته الجديدة «مندوب فوق العادة». وفيها يتقدم رجل إلى موظف بإحدى المصالح الحكومية، ويناوله بطاقة تحمل اسمه وماهيته «إسماعيل بك الباجوري، مستشار برئاسة مجلس الوزراء» فيضطرب الموظف الشاب لأن السيد الوزير لم يحضر بعد ولا مدير مكتبه. وراح الزائر الكبير يتفقد أرجاء المصلحة أو الوزارة، فينقد هذا ويسأل ذاك، وبين الحين والآخر يهمس بقول مأثور أو حكمة كأنما يحدث نفسه «على المرء أن ينشد الطمأنينة والصفاء». ثم يستدرك «ولكن كيف يتأتى هذا؟» أو «إن الحياة تجري على غير ما يجب» و«الصحة ما هي الصحة؟ هي كمال التوازن والتوافق والتعاون في الكائن، ولكن هيهات أن تتحقق إذا كانت الصحة العامة معتلة»، «وما الرأي في هذا الغلاء الفاحش»، «كلما وجدت حلاً لمشكلة عرّضت مشكلة أخرى، وكلما أزلت دُملاً ظهر دُملاً جديداً، كأن الرحلة يجب أن تشمل العالم كله»، «عيننا أننا نفكر في أنفسنا ولا شيء غير أنفسنا»، «إن لي من القدرة ما أستطيع به أن أبلغ الصفاء، عليّ فقط أن أعتزل العالم وهمومه، هو صفاء حقيقي أسمع في سكونه الأبيض موسيقى النجوم، عليّ فقط أن أعتزل العالم وهمومه، لكني لا أستطيع، لا أريد، للهموم أيضاً أنغامها التي يلتقطها القلب، فإما صحة عامة أو لا صحة على الإطلاق؛ هذه هي عقيدتي النهائية، ولذلك كُلفت بالمهمة».

وفي غمرة الحيرة والقلق الذي ينتاب الموظف المائل أمام الزائر الكبير يصل مدير مكتب الوزير ليقوده إلى السيد الوزير فيقابله بحفاوة واضطراب. ولكن ما إن تمر دقائق حتى يخرج مدير المكتب إلى تليفون خارجي يستفسر من رئاسة مجلس الوزراء عما إذا

كان هناك مستشارٌ بهذا الاسم، ويأتيه الجواب بالنفي فيظن الجميع أن الرجل «مُحتال» أو مجرم سياسي فيقودونه إلى قسم الشرطة «ووضّح الأمر في القسم، لم يكن الرجل إرهابياً، ولكن كان به لطفٌ. واستُدعيت أسرته، واتخذت الإجراءات المتبعة. وقد سمعته وهو يقول للمأمور في كبرياء غاضب: الحق عليّ، ما كان أسهل أن أنعم براحة البال، الحق عليّ.»

قلت إن قصة «الشر المعبود» المنشورة بمجموعة «همس الجنون» عام ١٩٣٨م تقودنا برغمنا إلى هذه القصة الجديدة المنشورة بمجموعة «دنيا الله» عام ١٩٦٣م. ذلك أن محوراً فكرياً واحداً يجمعهما هو فساد المجتمع وحاجته إلى قيم جديدة تغير بنيانه تغييراً جذرياً. ولكن «الشر المعبود» قصة تقريرية مباشرة كما قلت، فزائر المقاطعة الغريب يعلن صراحة أنه جاء ليهتدي به الناس، والسلطة الحاكمة تعلن صراحة أنها لا ترضى عن هداية الناس حتى لا تفقد هيبتها ومصالحها ... إلخ. والمؤلف يستبدل النسيج الواقعي بالأسماء الفرعونية حتى لا يلفت النظر إلى مضمون قصته، ومع هذا تظل أسيرة العظة والتقرير والتهتاف. أما القصة الجديدة فتتضمن أبعاداً عديدة حول نفس المحور الواحد. لأن الفنان أضاف إلى تصوره الفني للمأساة زوايا جديدة. لقد زواج بين الواقع والحلم، بين العقل والجنون، فأدخلنا مصلحة حكومية أو وزارة من أبوابها الحقيقية، وأدخل معنا شخصاً يشكّن في قواه العقلية، وهكذا التقى الواقع الحقيقي — لا الأسطوري — تماماً بالحلم الباطني الذي يتحرر تماماً من أغلال الوعي في شخصية المجنون. إن الفنان يستخدم هذا اللقاء أو الصراع بين الحلم والواقع، بين العقل والجنون في هز القيم الثابتة المطلقة وإخراجها من دائرة الاستقرار إلى حافة التغير. في «همس الجنون» كانت الحرية هي مدار الاحتكاك بين القوى العاقلة الثابتة المستقرة، والقوى الحاملة بواقع أفضل. وفي «حنظل والعسكري» يلجأ الإنسان التمس إلى المخدر ليحلم ويحلم وتوقظه من الحلم حذاء الشرطي الثقيلة. هذا التفاعل، بل الصراع، بين الحلم والواقع هو الذي يجعل من «مندوب فوق العادة» موقفاً تراجمياً عظيماً. فبعد أن كانت الصورة شديدة التسطح في «الشر المعبود» تحسّسنا في الأقصوصة الجديدة هذه الأبعاد: الإصلاح الفردي يرادف الجنون، محاولة التحدث في التغير تجعل صاحبها من ذوي «اللطف»، وعلى الصعيد الفني تتحول القصة إلى موقف تلتقى فيه شخصية إسماعيل بك الباجوري بالوزارة الفارغة من العمل بالموظف الصغير ومدير المكتب والسيد الوزير. إن الصياغة لم تدع من «الشخصية» مداراً للأحداث، ولم تجعل من الحدث محوراً للدلالة، وإنما جعلت من هذه العناصر جميعها موقفاً لا يزدحم بالتفاصيل، ولا يستغرق في

الجزئيات، ولا نتوه بين شخصياته أو مفارقاته الساذجة، وهذا هو البون الشاسع بين القصة القديمة والقصة الجديدة، هذا هو الربع قرن الذي جعل من الأقصوصة عند الكاتب موقفاً، ومن موضوعها قضية.

وبنفس هذا المنهج يمكن لنا أن نعقد المقارنة بين قصة «مفترق الطرق» التي نُشرت أيضاً بمجموعة «همس الجنون» وقصة «صورة قديمة» التي نُشرت بمجموعة «دنيا الله». في «مفترق الطرق» يسمع الموظف الصغير البائس أن أحد زملاء الدراسة عُيِّن وزيراً، فيذهب إليه راجياً أن يساعده في تخفيف مصروفات اثنين من أبنائه بالمدرسة. ويُطمئنه الوزير في كبرياء وترفع أنه سيعمل «ما فيه الخير» ويعود الموظف إلى بيته، فتقع في يده صورة من الماضي، صورته مع زملائه الطلبة في إحدى المجلات. وراح يتذكر ملامحهم وما آلت إليه أيامهم. فهذا قاضٍ، وذاك بلطجي، والآخر كاتب بالصحة، والرابع ... وهكذا ... إلى أن وصل إلى السيد الوزير وتذكر الصراع الذي كان بينهما في كرة القدم، وكيف كان الوزير تلميذاً ضعيفاً بالرغم مما تقوله الصحافة من أنه كان طالباً نابهاً ... بالضبط كما تكيل التهم لمن خانتهم ظروفهم في الصغر أو الكبر «ونظر جلال أفندي عند ذاك في الساعة فوجدها تدور في الرابعة، فعلم أن موعد الصغار آن واقرب، وأنهم عما قليل يملئون البيت حياة وقلبه نوراً، فرمى بالمجلة بعيداً وطرد من عقله الوسواس ليستقبلهم أجمل استقبال، وقال لنفسه مُتغزياً: «من الخطأ أن يفكر الإنسان في شئون الناس ما دام هذا لا يورث إلا الضيق، وحسبي أن معاليه قال لي: اطمئن.»

الفنان هنا يعتمد الاحتكاك المباشر بين المجتمع والفرد، المجتمع بقيمه وأخلاقه وتقاليده، والفرد بأحلامه وآماله ومثالياته. ثم يتخذ من الوزير نمطاً ونموذجاً للشخصية التي تصل إلى القمة الاجتماعية بقوة القيم والأخلاقيات والتقاليد التي تربط المجتمع الثابت المستقر. ثم يتخذ من جلال أفندي نمطاً ونموذجاً للشخصية العائرة الحظ. وفي هذه الدائرة النمطية تدور الأحداث في هدوء بالغ؛ إذ المقدمات تسوق إلى النتائج بطريقة عفوية. ولذلك فهي دائرة مغلقة خالية من التفاعل والصراع المعقد الذي يُكسب الشخصية تفريدها. والحدث تميزه، والعمل الفني أبعاداً مختلفة تعمق العلاقة بينه وبين المتلقي بأكثر من زاوية. الكاتب، هنا، يكتفي بتصوير المسافة التي يخلقها الزمن بين الأفراد، والهوة بين طبيعة العلاقات الإنسانية في مرحلة. وطبيعتها في مرحلة أخرى. ولكنه لم يخلق — على المستوى الفني — همزة الوصل بين المرحلتين. أي ذلك التشابك المعقد الذي يلاحظ على طول النمو الوجداني للشخصية والتطور الموضوعي لأحداث الزمن.

أما قصة «صورة قديمة» فتنتهي بهذا التساؤل على لسان شخصية صحفية: ترى أي معنى ستمخض عنه هذه الصورة القديمة؟ فقد ومضت في ذهن هذا الصحفي فكرة «موضوع» لا بأس به. هو أن يسجل تحقيقاً مع أصدقاء الصبا من زملاء الدراسة. تناول من أجل ذلك إحدى الصور القديمة وراح يتفحصها بعناية: هذا هو عباس المواريدي، الثري والنجم السياسي السابق (أي قبل عشر سنوات).

وليس شيئاً صعباً معرفة مكانه. وهذا هو الأورفلي «الأول» الدائم على الفصل والمدرسة، وربما القطر بأكمله. ولقد دخل كلية الحقوق، وعمل بالنيابة ويمكن السؤال عنه في وزارة العدل. آه وهذا هو حامد زهران، ٥٠٠ ج.م مرتبه الشهري كمدير لشركة «الهرم المدرج» وهو ساقط بكالوريا ليس إلا، ولم يكن قط من الطبقات العليا أو المتوسطة؛ بل كان قاطناً بعطفة أبو خوذة ومتزوجاً من فايقة الجارة القديمة بنت عم سلامة سائق الترام منذ أيام التلمذة. وهذا هو محمد عبد السلام كاتب النيابة بالمنيا.

كان اختيار الفنان لشخصية الصحفي اختياراً هاماً؛ فالإطار الفني لن يصاغ من وجهة نظر جلال أفندي هذه المرة، وإنما من وجهة نظر تبدأ كما لو كانت شديدة الحياد، فالصحفي عادة مجرد «مسجل» لما يرى. ومع هذا، فالكاتب يتساءل في النهاية بعد هذا الاستعراض التسجيلي: ترى أي معنى ستمخض عنه هذه الصورة القديمة؟ يتساءل هكذا، بينما هو ينثر الإجابة عن الشخصيات حين يلتقط من داخلها السمة الجوهرية التي تحركها داخل هذا المجتمع. ومعنى ذلك أن التساؤل كان بمثابة اللمسة الأخيرة في البناء الموضوعي للأقصوصة، فهذا الشكل التعبيري للبناء هو الفرق الأول والكبير بين «مفترق الطرق» و«صورة قديمة». إنه البناء الذي عبر عنه نجيب محفوظ بقوله إنه يصطنع حيلة أو أسلوباً من التعبير؛ ليجعل رأيه ضمن الحقيقة الموضوعية وليس صوتاً مباشراً.

والصوت المباشر غالباً ما يأتي من الخارج، أما الحقيقة الموضوعية فتأتي من صميم العالم الداخلي للعمل الفني. لذلك جاءت غُزلة عباس المواريدي في عزبته، وصوفية إبراهيم الأورفلي بين أوراق القضايا، وارتفاع ساقط البكالوريا إلى مستوى ٥٠٠ ج في الشهر وزواجه من فتاة صغيرة يتحدث نصف لسانها بالفرنسية والآخر بالإنجليزية ... جاءت هذه العناصر الفكرية والفنية في آن واحد، تمهيداً موضوعياً صارماً للحوار الذي دار بين الصحفي وكاتب النيابة صاحب الدرجة الخامسة والعشرة أطفال، حين أخبره بقيمة الدخل الشهري لزميلهم السابق حامد زهران. هز محمد عبد السلام رأسه في حزن وقال بيقين: «لا يوجد عمل في بلادنا يستحق هذا القدر من المال، وإلا فلماذا لم يصل إلى القمر؟

وضحك حسين — الصحفي — قائلاً: على أي حال أنتم أحسن من الملايين ...

فقال محتجاً: الملايين! أنا عارف هذا، ولكن حامد زهران هو المشكلة.»

كذلك لم تكن الصورة لتتم حتى يتأكد من هذه النقطة. ومضى من تَوَّه إلى عطفة الكرمانى بباب الشعرية، إلى مسكن عم سلامة القديم. وفي أول عطفه عِلِم من كَوَّاء بلدي بأن عم سلامة تُوفى من سنوات وأن ابنته فايقة فاتحة دكان سجائر وحلوى أسفل البيت. واقترب من البيت منفعل الصدر وهو يحاذر أن تراه حتى وقع عليها بصره وهي جالسة وراء الطاولة لا يبدو منها سوى وجهها وعنقها. وكانت تدخن سيجارة وقد بدا وجهها أكبر من سنه بعشر سنوات على الأقل كوجه محمد عبد السلام كاتب نيابة المنيا «بدت شاردة الطرف متجهة ومستسلمة للمقادير. وتذكّر كم كانت مثلاً للصبر والحيوية والأمل، فشعر بأن أنبل ما في صدره ينحني لها رثاء واحتراماً.»

فإذا أضفنا إلى هذه الكلمات ما وصف به الصحفي حامد زهران من أنه «فتى العصر» فإننا نكون قد وضعنا أيدينا على أسرار هذا البناء الموضوعي للأقصوصة. فالمأساة هي طابع العصر وهي تترك ظلالها على كافة الوجوه، فتعزل هذا ويتصوف ذاك ويرتفع آخر ويسقط كثيرون. والأزمة في أعماق هذا العالم المنهار لا تبحث عن حل من خارجها، ولا تستكين في أحضان السكون. العزلة والتصوف والعلو والهبوط، كلها عناصر فاعلة ومتفاعلة، تصرع وتتصارع. كلها تصوغ الأزمة في قالب تراجيدي حاد، وتجعل من المأساة الاجتماعية وجهاً أصيلاً في حضارتنا.

والمقارنة بين إنتاج الكاتب في الماضي، وإنتاجه الآن هامة ودقيقة. إن غالبية القصص القصيرة التي كتبها نجيب محفوظ في «الرسالة» و«الرواية» وضم بعضها في كتاب «همس الجنون» لا ترتفع عن مستوى بقية أدباء العصر؛ بل ينخفض الكثير منها عن مستوى أعمال البدوي وحقي ولاشين وغيرهم من الرواد. الموضوعات الضيقة والحلول الساذجة في مشكلات الخيانة الزوجية والفقر، والاهتمام بتصوير الزوايا والجزئيات التي لا تتيج — من فرط استغراقها في الواقع السطحي — أن تلم في ثناياها بالدلالات الكبرى. الدلالات التي لا تخضع أحجامها الفكرية لنفس المساحات الفنية التي بنيت فوقها؛ بل تزيد وتتسع كلما تعددت الأبعاد واتسعت الأعماق في العمل الأدبي.

المرحلة الجديدة لهذا الفنان في ميدان القصة القصيرة، تقول إن المجتمع لم يتغير كثيراً عما كان عليه منذ ربع قرن، وأن ثمة هوة عميقة بين الواجهة النظرية لهذا المجتمع والمستوى التطبيقي، فما تزال هناك قطاعات إنسانية عريضة ترزح تحت أعباء

الماضي، بكافة مواضعاته السيئة. ولهذا السبب تشابهت موضوعات بعض القصص في المرحلتين. ما تزال المأساة الاجتماعية رابضة في هذا الطور المعاصر من حضارتنا الذي يتسم بالتخلف. ولكن هذه المرحلة الجديدة تقول أشياء أخرى. فلم تعد الخيانة الزوجية والفقر وما إليهما هي المظاهر الوحيدة لمحنة المجتمع، وقد ألغت البصيرة الجديدة الأنماط والنماذج البشرية التي تُلخص الملايين ولا تُوجز نفسها.

وإنما كان نجيب محفوظ وهو يكتب «أولاد حارتنا» و«اللس والكلاب» و«السمان والخريف» يعي أن التطور الحضاري المذهل الذي طرأ على العالم المعاصر، لا ينبغي على الأديب العربي أن يتجاهله ويظل في قوقعته الوراثة والتخلف. ولذلك كان تركيزه الشديد في مجال الرواية، وعودته إلى كتابة القصة القصيرة، ولأن الرواية والقصة القصيرتين في إمكانهما تجسيد فترات الانتقال والفترات الثورية التي تحتاج إلى اللقطات السريعة أكثر من الأعمال الطويلة كما يقول الكاتب نفسه.

في مجموعة «دنيا الله» سوف نلتقي بمأساة المجتمع في صور جديدة وأبعاد جديدة، ولكننا سوف نلتقي أيضاً بمأساة المصير الإنساني الأشمل ... بل نراهما وجهين مختلفين لمأساة واحدة. كذلك لن نجد مشكلات اجتماعية لقطاع بشري معين، أو للمجتمع كله، لقد كانت هذه المشكلات تجعل من القصة «موضوعاً». أما في «دنيا الله» فتتحول المشكلات الصغيرة إلى قضايا فكرية كبرى. لن نجد في هذه المجموعة الجديدة ما كنا ندعوه فيما سبق بالدلالات الجزئية؛ لأن هذه الدلالات تتحول إلى «وجهة نظر» شاملة للحياة في جميع مستوياتها.

عندما نقرأ هذه القصص الجديدة: «دنيا الله، الجامع في الدرب، زينة، كلمة في الليل، حنظل والعسكري، مندوب فوق العادة، صورة قديمة» ... سنحس فور قراءتها أن وراء صورها وكلماتها وجداناً مطحوناً أرهقته أزمة المجتمع الذي يعيش فيه. لذلك فهو يتصفح الأزمة من كافة جوانبها، حتى لا يلتقط لها صورة مسطحة وحيدة الجانب كمن ينظر بعين واحدة. وإنما هو يتأمل شخصيات في حالات مختلفة وقطاعات عديدة ليكتشف سماتهم المشتركة، الخالقة لطابع المأساة من جهة، وليكتشف ملامحهم الإنسانية المتفردة من جهة أخرى. عندما يصف شخصية لطفي في «دنيا الله» بأنه دخل من باب الإدارة (ذهبي الخاتم والساعة ودبوس الكرافطة) فإنه لا ينسى أن يصف اهتماماته وهو يقرأ الجريدة اليومية حين يقول: «ستكون السنة نهاية العالم. صدقوني، نهاية العالم أقرب مما تتصورون». أما الأستاذ كامل مدير الإدارة فيدخل وفي يده مسبحة، ثم يشرع في حديث تليفوني علا فيه صوته مهلاً: «وهل يخفى القمر؟» وهكذا بقية الشخصيات:

أحمد والسيد مصطفى وهمام، جميعهم يفدون في الصباح إلى الإدارة يحملون في الكيان الإنسان الواحد أكثر من محور تدور حوله شخصياتهم المعقدة بفاعلية ظروفهم المريعة، حتى عم إبراهيم الفراش ما إن يغيب عن وجوههم ساعة بعد أن تسلم مرتباتهم من الخزينة ولم يصل بعد، يتهمك أحدهم بقوله «لعله ذهب يتسوق!» فيجيب آخر «لا تستبعد ذلك، إنه يأتي كل يوم بجديد» ... وعم إبراهيم بالذات شخصية متداولة في أغلب قصص هذه المجموعة، فهو «زعلالوي» الذي يظهر ويختفي بلا موعد أو مناسبة، ويشفي المرضى الميئوس منهم، وهو إسماعيل بك الباجوري في قصة «مندوب فوق العادة»، ولكن عم إبراهيم في «دنيا الله» يلعب دورًا مختلفًا من حيث المظهر، فبالرغم من أنه «كان طبيبًا وإن يكن به شنود محتمل؛ كأن يشرّد أحيانًا حتى وهو يحدثك، أو يتدخل فيما لا يعنيه، أو يتطوع بذكر ملاحظات عادةً في السياسة دون مناسبة» بالرغم من ذلك، فقد حمل مرتبات الموظفين على كتف وحقيبتة الصغيرة على الكتف الآخر، وهرب إلى «أبي قير» ليقضي أيامًا سعيدة. هذه الأزمة أتاحت للفنان أن يستأنف إضافة أبعاد جديدة إلى شخصياته، فالمدبر الذي يمسك المسبحة ويتحدث إلى عشيقته بالتليفون، لا أمل له — بعد ضياع مرتب هذا الشهر — إلا في البوكر أو الكونكان. أما مصطفى الذي تخفي ضحكاته المتوترة همومَه اليومية فإنه يعرف طريقه جيدًا إلى محل رهونات بباب الشعرية. ولطفي عليه أن يبتدع حيلة ليأخذ منها مصروفه الشهري بالإضافة إلى أنها تتكفل بنفقات البيت. الجندي سيقول لوالده «تقبلني هذا الشهر وكأني ما زلت طالبًا». همام سيطالب زوجته بأن تأخذ نصيبها في الجمعية التي تخصصها دائمًا للكساء. سمير «لولا الرشوة» لكان في مأزق.

وهكذا تكتمل في وجداننا هذه الشخصيات الفريدة والرامية في آن. بقيت شخصية عم إبراهيم، فتزداد تعرفًا عليه حين يعود أحمد إلى منزله مُوَلِّوًا بأنه «لا مرتب لنا هذا الشهر» فتقول له زوجته بدهشة: «لم؟ كفى الله الشر؟! عم إبراهيم جاء بمرتبك في أول النهار!» لقد كان الرجل رحيماً بأعس الموظفين، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى عثر البوليس على قطعة حشيش صغيرة في أحد جيوب جلبابه التي تركها في بيته مع زوجته العجوز العوراء، وذكريات فتاه الذي مات في العاشرة تحت الترام، وفتاه الآخر الذي يعمل بالسويس وقد انقطعت عنهم أخباره، وابنته التي تزوجت بأقصى الصعيد ولم يعد يراها. والكتاب يتيح الفرصة لوجهات نظر مختلفة في بناء هذه الشخصية، وإن كانت هذه النظرات المتعددة تلتقي بعنف في نقطة التقاء واحدة، هي أن إبراهيم تعلق

في الأشهر الأخيرة بفتاة من بائعات اليانصيب، في السابعة عشرة ذات خصلات ذهبية وعينين زرقاوين، كانت في الأصل جامعة أعقاب، ثم عرفت طريقها إلى العلاقات الخاصة مع بعض رواد قهوة فؤاد من ذوي النفوس الحلوة المتواضعة.

والمؤلف في هذه المرحلة من مراحل تطوره يستهويه الانتقال السريع من شخصية إلى أخرى ومن موقف إلى آخر، وفي الشخصية الواحدة أو الموقف الواحد ينتقل بنا من زاوية إلى أخرى ومن حدث إلى آخر. لقد حل عنده هذا الأسلوب الفاشي في التكنيك بديلاً عن أسلوب المفاجأة والحبكة. هذا الأسلوب يتحول بسرعة من الحلم إلى الواقع، ومن الواقع إلى الحلم، أو يجعل منهما وجهين مختلفين لظاهرة الحياة، ولهذا تكثر الأحلام في هذه المجموعة: حنظل يحلم بالخلاص من أحلام المخدر، زينة تحلم بواقع أجمل من الواقع الراهن، والجميع يحلمون بها في جنة عدن، وعم إبراهيم هو الشخصية الوحيدة التي تحقق أحلامها وفق هواها، وها هو يجلس على الشاطئ في «أبو قير» بجانب ياسمين «وبدا حليق الذقن مستور الصلعة تحت طاقية بيضاء كالحليب. وعكست بشرته رواء»، «والحب يرفرف راقصاً حول الجلسة الجميلة. وتجلت في عيني عم إبراهيم نظرة تشوّق ودهشة كأنه يستقبل العالم لأول مرة في طفولة بريئة»، «بدا أنه انطلق من أغلال الهموم وأنه يحلق في حلم». بهذه اللمسات السريعة يكون الفنان قد فرغ من تحديد السمات المميزة لشخصية هذا الفرد. وبقيت أمامه السمات الرامزة إلى ما هو أكبر. والعقبة التي تحول دائماً دون حيوية الشخصيات الرمزية هي أنها تتجمد في إطار النمطية أو النموذج. غير أن نجيب محفوظ يزيل هذه العقبة بأنه يبتعد بالشخصية من هذه الدائرة الضيقة إلى ما هو أكثر رحابة وعمقاً، مهما بدت الشخصية «شاذة» في تكوينها. والشخصية الشاذة ليست نقيضاً للنمط أو للنموذج، كما أنها ليست امتداداً مفرطاً للشخصية الموغلة في التفرد. وإنما هي الشخصية التي تتبلور في تكوينها الدلالات الجزئية حتى تتحول المشكلة الاجتماعية من كونها «موضوعاً قصصياً» إلى «قضية فكرية». إن تعبير الشخصية عن أحد جوانب القضية التي يعالجها الفنان لا تقرب بها من التعميم ولا التجريد، لأنها تكتسب رمزيتها من جزئيات الواقع الحي في وجداننا، لا من أبنية نظرية تعشش في ذهن الكاتب فحسب. وهكذا تتحول القضية الفكرية إلى بناءٍ فني لا إلى هيكل عظمي مُرَكَّب من مجموعة معادلات.

على ضوء هذا الفهم لن ندهش كثيراً عندما نعرف أن عم إبراهيم «كان مُصمِّماً على السعادة، السعادة التي يدرك أكثر من غيره كم هي زائلة، لم يكن يطمع في أكثر

من الاحتفاظ بما نال من سعادة إلى حين، وألا يقع القبض عليه قبل أن تنهار دعائم سعادته انهيارها الطبيعي بإنفاق آخر ملهم مما يملك»، «أراد لها أن تسعد كما يسعد وكان من قبل يسير مُطرق الرأس لا يرى من الدنيا إلا التراب والطين، أو لا يرى إلا شواغله وهمومه. أما هنا فرأى ما لم يكن رآه. رأى الفجر في طلعتة السحرة والغروب في عجائب ألوانه التي تنساب عن الشفق. ورأى النجوم الساهرة والقمر الساطع والآفاق اللامتناهية. رأى ذلك كله بقوة الحب الخالقة حتى عجب كيف يوجد بعد ذلك النكد.»

ليست هذه الكلمات سوى «رؤيا» لواحد من الأنبياء، فإذا تذكرنا أن عم إبراهيم لم يكن طبيعياً في تصرفاته وآرائه، وأخيراً في سرقة مرتبات الموظفين وتركه مرتب الموظف البائس أحمد في منزله قبل الهرب، لن نستقبل هذا التذكر كما كان لاصقاً في أذهاننا لأول وهلة، لأننا لن نستطيع أن نتقبل هذه المجموعة من التصرفات والسلوك والآراء على أنها شيء عادي بالنسبة لرجل مجنون، أو به «لطف».

لن نستطيع ذلك؛ لأن الفنان في تعريفه لهذا الإنسان من الداخل يكشف عن ذلك الجانب الرائع في الشخصية، جانب «النُّبوة» الذي صادفنا في شخصية إسماعيل الباجوري «المنسوب فوق العادة»، كما يصادفنا على نحو آخر مختلف في شخصية «زعبلاوي».

هذه النبوة تجعل عم إبراهيم يحب ياسمينة مع أنها حاولت سرقة في ليلة مهدت لها بإنهاك قواه، إنه يريد لها أن تسعد، ويحبها «ويشكر لها ما وهبته من سعادة ونفخت فيه من روح الشباب. فليسامحها الله وليسعدها الله.» ليس هذا فحسب؛ بل إنه سمع «صوتاً حنوناً في أعماقه يقول له أوهبها النقود وسرحها، فقال له لم تزل لي أيام، فقال له أوهبها النقود وسرحها.» وبالرغم من أنه يخاطب ذلك الصوت الرابض في أعماقه: لم تزل لي أيام، إلا أنه يعود قائلاً: لا مطعم لي في أكثر مما نلت. وكأنني بالمسيح يخاطب الأب: إن شئت ترفع عني هذه الكأس، ثم يستدرك قائلاً: ولكن، فلتكن إرادتك أنت لا إرادتي أنا.

هذه النبوة هي الرؤية الفنية للعالم كما يراها الكاتب. فقد انتقل عم إبراهيم إلى الإسكندرية ليقيم على وجهه دون مبالاة «كان يعاني حزناً جليلاً وبأساً رائعاً».

هكذا يمهّد المؤلف للصلاة الخاشعة التي يناجي بها عم إبراهيم ربه: «لا يمكن أن يرضيك ما حصل لي. وأبنائي أين هم؟ أيرضيك هذا؟ والعالم يطاردني لا شيء إلا أنني أحبك، فهل يرضيك هذا؟ وأشعر وأنا بين الملايين بوحدة قاتلة. أيرضيك هذا؟»

هذه الصلاة تجسد في كلمات «وجهة نظر» في مأساة الإنسان والمجتمع. وقد بدأت الصلاة منذ أدرك عم إبراهيم أن السعادة زائلة، وأنه يحلم فقط بنصيبه منها. وأن

التخطيط المفتعل لأنصبة الإنسان من السعادة هي التي حرمت موظفي الإدارة من أن يكونوا سعداء. ومن هنا تكون كلمات عم إبراهيم همزة الوصل بين النبي والله، وليست كلمات لص يهر جريمته بقوله «يا ساتر» إنهم يقبضون عليه ويسألونه «ماذا دفعك إلى تلك الفعلة وأنت في هذا العمر؟» فيبتسم. رافعاً إصبعه إلى فوق وهو يغغم: «الله»، ويعلق المؤلف «ندت عنه كالتنهيده». الله هنا ليس مشجباً يعلق عليه أحد اللصوص خطاياهم؛ بل هو مرآة الرؤية الاجتماعية للفنان. هو نقطة الالتقاء التي تتجمع عندها مأساة ذلك القطاع البشري التعس، ومأساة رسول السعادة والحب والأمل حين تنتهي دعوته على الصليب الخالد، الصليب الذي أسهمت في صنعه أيدي كثيرة تفوح منها رائحة الجريمة. وهكذا يتعاطف القارئ مع عم إبراهيم «اللس» في شريعتنا، وينقم على قوى مجهولة لا تغيب عن إرادتنا ووعينا. وينتصب هذا الصليب «موقفاً» للكاتب بناه في صبر عجيب من جزئيات حياتنا اليومية المتصارعة مع بعضها البعض، ورمزية الشخصيات البعيدة عن النمطية أو الإيغال في التفرد والشذوذ.

لقد أدخلنا عم إبراهيم دنيا الله المليئة بالأعاجيب، فكان بصيرتنا التي كشفت لنا هول المأساة الضارية التي تحيل بعض البشر إلى دُمى خاوية من الإنسانية، والبعض الآخر يحمل في كيانه شخصية مزدوجة، والجميع يبحثون عن قسط — ولو ضئيل — من سعادة زائلة، والفرد يعيش في وحدة قاتلة وسط الملايين. وهكذا تتسع بصيرتنا باتساع «رؤيا» الفنان وتعدّد أبعادها. قصة «الجامع في الدرب» عنصر جديد من عناصر الرؤية المأساوية التي أهدانا الفنان بدايتها في «دنيا الله». إنه ما يزال يجول بنا في أنحاء هذه الدنيا الغريبة، غرابتها ليست جديدة على حياتنا أو وجداننا، ولكنها كانت نائمة تحت أثقال مريرة في أعماق اللاوعي ... وجاء الكاتب فأيقظ وجداننا بما يشبه «الصدمة»! وتتوالى صدمات نجيب محفوظ لنا في «دنيا الله» حتى نجوب أرجاءها بأعين مفتوحة على آخرها، وحتى لا نتوه بين جنباتها إذا عرفنا أنها دنيانا الأبدية، وحتى لا تظل مأساتنا الأبدية.

و«الجامع في الدرب» زاوية جديدة من المأساة الاجتماعية في دنيا الله. في القصة الأولى كان اللص نبياً يرى بعيني الكاتب، ويتكلم بلسان البشر. في هذه القصة يصبح إمام الجامع ذليلاً للطغاة، والمومس وبيّاع العصير يحملان قلباً تلتهب دماؤه بالوطنية والحب. ويسلك الفنان في صياغة قصته هذه، نفس المنهج التعبيري الذي سلكه في بناء القصة السابقة. فيُعنى بتجسيد شخصية رئيسية، هي الشيخ عبد ربه إمام الجامع القائم بحي

البغاء. صياغة الشخصية هنا، كما كانت هناك، ليست هادفة لأن تكون دراسة تشريحية للنفس البشرية. وإنما هي رمز مفتوح لكافة الدلالات التي تستجيب لها وتستقبلها من بقية الشخصيات والأحداث. يستقبل الشيخ عبد ربه أولاً: موقف السيد مراقب عام الشئون الدينية من خطبة الجمعة التي ينبغي أن تخصص لحماية سليل الأسرة العلية من مثيري الشغب. ثانياً: موقف الصدور الكثيرة التي انقبضت في أعماق زملائه دون أن يزايل البشر وجوه أصحابها، أو الوجوه التي أشرقت لتداري توعك القلوب. ثالثاً: موقفه من ضميره الذي يأبى ما يمقته الناس. رابعاً: موقفه من المبدأ الإسلامي الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، والمبدأ الآخر الذي يدعو إلى طاعة الله ورسوله وأولي الأمر.

هذه هي الأزمة التي اندلعت فجأة في صدر الشيخ عبد ربه، الرجل الذي يأمل خيراً على يدي السلطة، نحو مرتبه الضعيف وظروفه المريعة. وهي أزمة تختلف في مظهرها عن أزمة البرمجي شلضم والراقصة نبوية والعاشق حسان، كما تختلف عن أزمة المومس التي جلست في بيت مجاور على حافة الفراش نصف عارية مع رجل لا تعرفه. إن الشيخ عبد ربه يحل أزمته بإلقاء الخطبة ويحلها شلضم بالقتل، كل ما حدث أن بعض المصلين ثاروا على الشيخ، والبعض الآخر كان أكثر شجاعة وترك الصلاة، والقلة هي التي نافحت عن وطنيتها حتى قادها المخبرون من الجامع إلى السجن. ولخص الفنان موقفه بأن نقل العدسة إلى البيت المجاور حيث كان الرجل الغريب مع المومس «وجالت عيناه في الحجرة حتى استقرتا على صورة لسعد زغلول قد بهتت من القدم، فتساءل وهو يشير إليها: هل تعرفين هذا؟

– ومن لا يعرفه؟

فأفرغ بقية الزجاجة في جوفه وقال بلسان ثقيل: سمارة وطنية وشيخ منافق! فقالت متنهدة: يا بخته! بكلمتين يربح الذهب، ونحن لا نستحق قرشاً إلا بعرق جسمنا كله.

فقال ممعناً في السخرية: ثمة رجال محترمون لا يختلفون عنك في شيء، ولكن من يجد الشجاعة ليقول ذلك؟

– وقاتل نبوية معروف للجميع، ولكن من يجد الشجاعة ليشهد بذلك؟

لن نجد هنا حاملاً للرأي، وإنما موقفنا يكتمل قليلاً قليلاً بجزيئات أخرى. فقد بات الشيخ عبد ربه عظيم الأمل في أن تنظر الوزارة إلى تحسين حالته بعين الاهتمام «غير أنه عندما حان وقت درس العصر لم يجد مستمعاً على الإطلاق». إذ هو نادى عم حسنين مستمعه الوحيد، ولكن الرجل «أبعد رأسه في تصميم وبحركة نبذ حاسمة».

وأخيراً تتجمع الأزمات كلها في بوتقة أزمة واحدة، أزمة كبيرة بالغة العنف، فقد توالى الغارات الجوية على القاهرة، وتساقطت القنابل، وهرع أهل الحي إلى الجامع يحتمون به، ورُوع الشيخ عبد ربه بهذا الجمع من «الأشرار» يضمهم بيت الله فمرق من الباب وهو يقول مرتعداً: «لم يجمعهم الله في مكان واحد إلا لأمر». وكان قولاً صادقاً غاية الصدق، أنطق به الفنان هذه الشخصية بالذات حتى تسطع الدلالة الكبرى حين تتوقف الغارات وتكف القنابل عن الانهمار، ويتضح مع خيوط الفجر أن الأشرار كانت النجاة نهايتهم، أما الشيخ عبد ربه فلم يُعثر على جثته إلا عند الشروق!

هكذا يقول الفنان كلمته من خلال النسيج المتشابك لدرجة متناهية التعقيد. فالشخصية الرئيسية تتسلم الخيط منذ البداية إلى النهاية. والخيط يتضمن هذه العقد: إدارة السلطة، مستقبل الأئمة، ضمايرهم، موقف الشعب، ضمير الإمام شخصياً، عم حسنين بيّاع العصير، مبادئ الدين والشرع. (هذا هو البناء التعبيري للجامع) ثم يستأنف الخيط عُقْدَه التالية: شلضم الحاقد على غرام نبوية بحسّان، موقف الرجل الغريب من المومس، وموقف المومس من قاتل نبوية، وموقفهما معاً من المجتمع. (وهذا هو البناء التعبيري لحي الفساد). وأن يكون الجامع في الدرب فإن هذا يعني مجموع التفاعلات والصراعات بين هذه العناصر جميعها، التي تلتقي أخيراً في بيت الله، نفس المكان الذي سبق أن اختاره عم إبراهيم لتقديم صلاته قبيل القبض عليه. لقد استجيب الصلاة، وتم الخلاص، فوق الصليب مرة أخرى. فموت الشيخ عبد ربه ليس تَشَفُّفاً من الكاتب إزاء نفاق هذا الرجل، وإنما هو يموت على نفس الصليب الذي أسهمت في صنعه أيدي كثيرة. ومعنى ذلك أنه ليس مجرماً وليس مسيحاً، وإنما هو التجسيد الفني لموقف الكاتب الذي تكتمل به صورة المأساة في مجتمعنا.

تزداد الصورة عمقاً في قصة «قاتل» حيث يخرج بيومي من السجن فلا يجد قوت يومه، فيستغل ضعفه أحد تجار الدم ويستأجره لقتل أحد خصومه مقابل خمسين جنيهاً. ويصوغ لنا الفنان شخصية القاتل هكذا:

- «أعلن في القهوة أنه سيهاجر من الحسينية سعياً وراء الرزق، فقال له كل من سمعه مع ألف سلامة في أصوات عالية وَشَّتْ بارتياحهم للتخلص منه، فذهب وهو يقول لنفسه: لذلك فأنتم تستحقون القتل..»
- «وقصد حمام السوق، دخله هباباً وخرج منه إنساناً. وابتاع جلباباً ولاسة وثياباً داخلية، ومركوباً لأنه لم يجد حذاء جاهزاً يتسع لقدميه الغليظتين. وجلس في

محل سيدهم الحاتي يأكل بنهم حتى أذهل النادل. وطاب كل شيء فقال لنفسه:
ليت ذلك يدوم بلا قتل».

- «وتساءل: أليس من حقه أن يعرف لماذا استحق هذا الرجل أن يقتله؟»
- «وفي المساء سكر، وفي سيرك الحلاوي سهر، وعند عيوشة الفنجرية بات ليلته، وقال لنفسه مرة أخرى ليت الحياة تمضي هكذا بلا قتل، وأن يتزوج من جديد ويخلف البنات والبنين، ويواصل الاتجار والربح، ويأخذ حذره فلا يرى لمخير وجهاً.»
- «والمسألة في حقيقتها العارية أنه سيقتل رجلاً لا يعرفه، ولم تتصل بينه وبينه الأسباب على أي وجه كان، لحساب أناس يمقتهم لحد المرض.»

لن تفارقنا هذه الكلمات، والقاتل ينشب سكينه في أحشاء الرجل، كما لن تفارقنا صورته وهو يندفع هارباً، ينتفض، ناسياً السكين في صدر الرجل، ملوث العنق والجلباب — وهو لا يدري — بالدم ... بل ستشدنا شداً إلى صور سعيد مهران في «اللص والكلاب»، وعم إبراهيم في «دنيا الله»، وغيرهما من أنبياء نجيب محفوظ، الذين يرتدون ثياب اللصوص والقتلة والمومسات، ليبعد البناء القصصي تماماً عن إطار العظة والحدوة والحكاية من جهة، وليبرز موقف الكاتب واضحاً من المأساة الاجتماعية في بلادنا، ودلالاتها على موقفنا الحضاري الراهن من قيم التغيير الجذري للمجتمع.

المجتمع القائم على أحلام محمد بدران في قصة «زينة»، أحلامه التي تتوقف بمجرد أن تقبض يده على المظروف النقدي من يدي مدير شركة العقار الجديد الذي يطيل العمر تحت شعار «الإنسان يعيش على الأوهام ويسعد بها»، وأحلام زينب التي يشعل حرارتها المدير العجوز «الآن لن يفصل بينها وبين من تحب شيء. حتى لو علم بحقيقة ما تمضي إليه؛ إذ من حسن الحظ أن الطيور على أشكالها تقع». وأحلام الأستاذ وديع مؤلف القصة التي يطالب دائماً بتغييرها «ولكن قصة القصص، قصة جميع القصص واحدة ... هي جميلة ولكن يجب أن يؤلفها من جديد». حتى تساءل عما إذا كان يمكن أن يجد عملاً غير التأليف.

الحلم هو عماد أقصوصة «زينة»؛ بل هو المحور «الفني» الذي تدور من حوله معظم أقاصيص «دنيا الله»؛ فالواقع — كما يقول المأمور في قصة «حنظل والعسكري» — نوع من الحلم، والحلم نوع من الواقع. لذلك تدور عدسة نجيب محفوظ داخل الشخصيات أكثر من خارجها، وفي باطن المجتمع، أكثر من جدرانه. لأنه يعي أن المأساة الحقيقية

كامنة في الأحلام المضغوطة داخلنا. إن هذه الأحلام — عند نجيب محفوظ — لا ترسم مدينةً فاضلة في الخيال، وإنما هي تحكي في صبر وأناة إمكانية هذه الحياة في الواقع. الواقع الذي أضى لبشاعته كابوساً يصفه الإنسان بأنه مجرد حلم مزعج. وكما أن أحلام هذه الشخصيات تُسجَّع عالمنا بأسوار مدينة فاضلة، فإن خالقها أيضاً لا «يحلم»، وبيت الله عنده، أو دنيا الله، ليست جنة عدن أو الفردوس المفقود. إنها أبنية تعبيرية تحمل «وجهة نظر» تختلف كثيراً عن الدلالات الجزئية التي كنا نستقرئها من أقاصيصه في المرحلة الأولى، حيث كان «يعالج» المشكلات الاجتماعية على ضوء الثقافة البرجوازية في عصره، وفي حدود المستوى الفني لذلك العصر. أما الآن فهو يستقطب أزمة عم إبراهيم والشيخ عبد ربه وبيومي من خلال الملامح الخاصة المتفردة بكلٍّ منهم، ومن خلال السمات الرامزة في كيان طاقتهم التعبيرية. ومن ثم تُسهَم كل قصة بأحد عناصر المأساة، وبإحدى جزئيات القضية التي يومئ بها الفنان إلى وجهة نظر شاملة، تتخذ شكل «الرؤيا» التي نسجت من الفن والفكر معاً.

المأساة الاجتماعية ليست بمعزل عن مأساة المصير الإنساني الكبرى، فالمجتمع أحد عناصر الوجود. والمأساة الوجودية إذن تنعكس بصورة أو بأخرى على البناء الاجتماعي للأفراد والجماعات.

نجيب محفوظ لا يتحسس معالم المأساة في البناء الاجتماعي على الخريطة الطبقيّة، وإنما هو يتلمس هذه المعالم من خلال المأساة المصيرية الشاملة. وهذا يفسر لنا المنهج التعبيري عند هذا الكاتب، فهو يصوغ المأساة الاجتماعية عبر صياغته لمأساة الوجود. ولذلك يخضع معنى المأساة في أقاصيص نجيب محفوظ الأخيرة للمستوى الإنساني المطلق دون المستوى الطبقي الذي عرفناه في أعماله الروائية الأولى لا لأنه يجهل التصنيف الطبقي للمجتمع، وإنما لكونه يعمم طابع المأساة على كافة الطبقات والفئات الاجتماعية، المطحونة منها والمرفهة. لأنه يرى في الرفاهية نفسها في ظل المجتمع الطبقي أحد أشكال المأساة.

معنى المأساة الاجتماعية في دنيا الله هو ظلٌ لمعنى المأساة الأكثر شمولاً، فهي نابعة من منهج الانطلاق اللانهائي، الذي لا يتوقف عند أسوار مادية الكون، والتطور التاريخي للمجتمعات، وجدلية الصراع البشري (وهي الأسوار التي حاصر فيها المؤلف المأساة الإنسانية بروايته «أولاد حارتنا»). إنه يتجاوز هذه الأسوار إلى التطلع الميتافيزيقي لمأساة

اللامعقول التي نعيش في أتونها دون أن ندري في غمرة زهولنا تحت ضغط المأساة الاجتماعية.

هذا الوجود الذي نجىء إليه ونغادره دون أن نعرف لماذا، هذا الوجود الذي نحيا ونستمتع بجماله وأحزانه على السواء، تنتهي حياتنا بين جنباته نهاية جادة صارمة هي الموت. هذا الوجود المأساوي بشقيّه: اللامعقولة في تفسيره وتبريره، والموت الذي يهوي على أعناقنا في الخاتمة، عالجه نجيب محفوظ في «أولاد حارتنا» بأن صور محاولات الإنسان الدائبة المستمرة لحل مأساته الاجتماعية، ولغز الوجود والمصير، وانتهى إلى أن العلم والعقل في إطار المنهج المادي للمعرفة سوف يحل مأساة المجتمع أولاً، ويتفرغ بعدئذٍ لحل مأساة الوجود: الكشف عن سر الوجود، والانتصار على الموت.

في «أولاد حارتنا» كان التصور الفني لمأساة مستمداً المجتمع من الخريطة الطبقيّة، فكانت صراعاً تاريخياً مستمراً بين المستغلين والمستغلين. كما كان هذا التصور لمأساة الوجود مستمداً من إيمان عميق بالعلم، وبأنه سوف يستطيع أن يحل اللُغز الأبدي، وتبدأ الإنسانية حياتها الرائعة السعيدة المليئة بالأعاجيب. ولذلك انتهت «أولاد حارتنا» بتفاؤل شديد وأمل عظيم في مستقبل الإنسانية. وكانت ومضة الأمل هذه شمعة مضيئة وسط الظلام الكبير الذي أحاط بالبشرية في تلك الآونة بالغبار الذري.

أما في «دنيا الله» فالموقف يختلف اختلافاً عميقاً. إن مأساة المجتمع هي هي، ولكن لم يعد للإحساس الطبقي، السيادة المطلقة. لم تعد الدراما صراعاً بين مستغلين ومستغلين فحسب. لقد أصبح المجتمع البشري بكامله يعاني مأساة واحدة بحرمانه من الاحتياجات الأساسية في الخبز والجنس والمعرفة، وفي إطار من قدس أقداس الإنسان: الحرية.

ولم تتخذ الحرية مدلولاً طبقيّاً في «دنيا الله» لأن المأساة الوجودية الكبرى لم تفارق الفنان لحظة، وهو يتخير شخوصه من البؤساء والأثرياء، المعتّلين والأصحاء، على حد سواء. بل إن هذه الشخصيات اتخذت لنفسها صفة الأنبياء. وتحولت الأقصوصة إلى «موقف» يشعُّ «رؤياً» إلى العالم. وكانت رؤيا مأساوية بالغة الكثافة والعنف، وأكد أقول اليأس. بل إن النغمة اليائسة هي التي ألغت حاجة الفنان إلى الوجدان الطبقي بمأساة المجتمع، وإنما اكتفى بتجسيدها جزءاً لا ينفصل عن مأساة الوجود. وكأنه يترجم قول الشاعر: حياتنا قصيرة ويا ليتها تُعاش.

هذا، إذن، المستوى الإنساني المطلق لمأساة البشر الاجتماعية؛ إن هذه المرحلة القصيرة بين الحياة والموت تستهلكها الدموع غالباً في المرض والجوع والجهل، في الشقاء من أجل

الخبز والجنس والمعرفة. أما إطار هذه المرحلة القصيرة، أي بدايتها ونهايتها، الحياة والموت، أقول أما هذا الإطار فهو مضمون المأساة الأكثر شمولاً، مأساة العجز البشري عن إدراك سر وجودهم حتى أصبح شيئاً غائباً غير مبرر — وهذه مأساة البداية — ثم العجز البشري عن مقاومة الغول الرهيب الذي يجتاح أعمارنا في أي وقت يشاء: الموت، وهذه مأساة النهاية. وهما وجهان متميزان لمأساة واحدة؛ لامعقولية الوجود والمصير.

هذه المأساة الكبرى تتفاعل مع مأساة المجتمع في «دنيا الله» تفاعلاً يؤدي إلى اليأس من هذا الكون ككل، ولا يؤدي إلى الاستسلام لضراوة المأساة الاجتماعية كجزء؛ بل ربما إلى القول بأن محور المأساة الجزئية قد يخفف من غلواء المأساة الأصلية. أقول: «ربما»، لأن التفاعل المعقد بين المأساتين في «دنيا الله» لا يفسح مجالاً كبيراً أمام هذا الأمل. وإنما يجعل منهما أيضاً وجهين مختلفين لمأساة واحدة هي التراجيديا الإنسانية، أو الكونية الخالدة.

ذلك أن مأساة الوجود في شقيها اللامعقول والمصير، على ضوء المنهج الفكري الجديد لنجيب محفوظ، لا تؤدي إلى التفاؤل مطلقاً، بعد إشارات عديدة إلى أن العلم والعقل البشري عاجزان بطبيعتهما عن إدراك هذا «السر»؛ لأنه يخرج تمامًا عن منطقة نفوذ العلم، ويخرج نهائياً عن دائرة المنهج المادي في المعرفة.

وفي «دنيا الله» إشارات أخرى إلى أن الحدس يحاول عبثاً اختراق منطقة الجاذبية إلى هذا «الغز»، ولكن هذا المطلق البعيد المنال يظل قائماً في شموخ أسطوري، ساخرًا من محاولات البشر.

وهي نظرة جديدة بلا شك من جانب نجيب محفوظ إلى العالم، انعكست بشكل حادّ على جزئيات بنائه التراجيدي لدنيا الله. ففي قصتي «ضد مجهول» و«حادثة» يعالج مشكلة المصير، أو الوجه الآخر لمأساة اللامعقول، فقد حار ضابط المباحث في القصة الأولى حيرة شديدة أمام الحبل المجهول الذي يلف على أعناق ضحاياه دون أن يترك الفاعل أثرًا. وقال لنفسه وهو يزدرد هزيمته المرة «مجهول! هذا هو حقًا المجهول ...» لقد تكرر الحادث مرارًا، وفي كل مرة كانوا يجدون الضحية — مهما بلغ مستواها الاجتماعي وعمرها — وقد جحظت عيناها تحت هول الحبل الرهيب الذي فزعت لجرائمه العباسية كلها. وهكذا وجد الضابط نفسه «أمام المجهول بصمته وغموضه وغرابته وقسوته وسخريته واستحالاته»، وأحس بأن مؤامرة غريبة تُحاك حوله تزلزل بحبكاتها «كافة القيم في حياته» إلى أن راح ضحية الحبل الجهنمي ضابط كبير بالجيش. وقام نفر كبير من رجال المباحث بالتحقيق. وأدار الفنان بينهم. هذا الحوار: «وما الباعث على القتل؟

- بواعث القتل متعددة تعدد البواعث على الحياة!
- هل يمكن أن يقتل أحد بلا سبب؟
- إذا كان مجنوناً فإنه يقتل بلا سبب، أو بلا سبب مما تقتنع به.
- ما العلاقة بين المدرس واللواء (الضحيتان المعروفتان).
- كلاهما قابل للموت..»

هكذا ينثر الفنان كلماته وأحداثه وشخصياته بغير أن تشذ كلمة أو حدث أو شخصية عن مستوى «الموقف» القصصي، فلسنا نراه يصوغ مشكلة الموت مثلاً في نماذج من المثقفين، وأحداث رمزية وكلمات غريبة. وإنما ترتفع الكلمات والأحداث والشخصيات إلى مستوى الرمز عندما تتحول الأقصوصة نفسها إلى موقف نتسلم بواسطته أول الخيط في نسيج العمل الفني. كان الخيط في قصة «ضد مجهول» أن جميع الجرائم ارتكبت بطريقة واحدة. دون أن يكون ثمة مجرم أحكم جرائمه أكثر من ذلك. أن الكاتب أخرج ضحايا الحبل الرهيب من منازلهم وجعلهم يسيرون على أقدامهم. ويركبون الترام ويجلسون على المكاتب. ويلف الحبل — بالرغم من ذلك — حول أعناقهم ويسقطون مرة واحدة. كأنهم أصيبوا فجأة بالسكتة القلبية. لولا نقطة الدم للزجة حول الأنف والفم وجحوظ العينين وآثار الحبل المجهول. ويأتي الجواب طبيعياً للغاية إذا تساءل الضابط: من يكون هذا القاتل الغريب؟ فيقول بنفسه «لا هو لص ولا هو منتقم ولا هو مجنون.» وتكون النتيجة أننا نصدق الكاتب إذا همس لنا: «أنه يقف أمام لغز قوي قهار لا نجاة من عبثه.» فتمسك بأول الخيط، لنقرأ الأقصوصة مرة أخرى، ونتوقف قليلاً عندما تعاني زوجة الضابط متاعب الحمل، بداية الحياة، ونتأمل كثيراً مشهد الضابط صريعاً بجانب مكتبه، صريعاً للمجهول، للمصير، للنهاية. ولن ننسى، بين البداية والنهاية، بين اللامعقول وغير المبرر، وبين العبث المصيري، أن الضابط أو الإنسان حاول أن يبرر اللامعقول، وأن يحيل العبث إلى معنى وهدف، وأن يمد في المصير إلى ما لا نهاية فيكون الموت مجرد محطة انتقال «ظل ساهراً يفكر ونازعته رغبة في الهرب إلى عالم شعره الصوفي، حيث الهدوء والحقيقة الأبدية، حيث تدوب الأضواء في وحدة الوجود العليا، حيث العزاء عن متاعب الحياة وفشلها وعبثها ... إننا نموت لأننا نفقد حياتنا في الاهتمامات السخيفة، ولا حياة ولا نجاة لنا إلا بالتوجه إلى الحق وحده.» كما حاول علماء النفس ورجال الدين أن يصنعوا شيئاً، ولكن الذعر كان قد اجتاح العباسية. بات كلُّ ينتظر دوره.

اليأس من بداية الحياة ونهايتها حقيقة كبيرة تغلف «دنيا الله» عند نجيب محفوظ. غير أنه يعود فيستمد من هذا اليأس قوة خيالية ليعيش الإنسان ما بين البداية والنهاية،

ما بين اللامعقول والمصير. أي أن رد الفعل عند الفنان من جانب المأساة الوجودية البشعة، كان الحرص البالغ الشدة على تذويب المأساة الاجتماعية الطاحنة في مستواها الإنساني المطلق «الحياة التي يقضي عليها حبل مجهول فتصبح لا شيء. ولكنها شيء بلا ريب وشيء ثمين. الحب والشعر والوليد (اهتمامات الضابط قبل مصرعه) الآمال التي لا حد لجمالها. الوجود في الحياة ... مجرد الوجود في الحياة ...» بهذا الإصرار يؤكد الفنان أن مأساتنا أننا قد لا ندرك مأساتنا في أبعادها المختلفة. فإذا أدركنا بُعدها الاجتماعي، علينا أن نسارع بالتقاطه، وجعله شيئاً يستحق أن يعاش بالرغم من أنه قد لا يُمهلنا المصير على التقاط أنفاسنا كما في قصة «حادثة» حيث يعثر الضابط في ستره القتل على رسالة كُتِب فيها «اليوم تحقّق أكبر أمل لي في الحياة» وكان الرجل ممدداً على المشرحة «يثير الدهشة بصمته وانعزاله وارتداده العميق إلى المجهول..»

نجيب محفوظ لا يرى ثمة تناقضاً بين مأساة مجتمعه، ومأساة العالم. فهو لا يتخلف عن قضايا العصر التي بلغت ذروة الانشغال بها عند أدباء أوروبا وأمريكا، كما لا يتجاهل خصائص المرحلة الحضارية التي نعيشها في هذا الجزء من العالم. وهذا هو الفرق بينه وبين الأدباء العرب الذين يتأثرون بالأدب الغربي تأثراً ميكانيكياً، فينقلون الأشكال الفنية نقلاً ساذجاً يخلو من المعاناة والصدق وهمزة الوصل بين العمل الفني والحضارة التي أنجبت خالقه. فإذا قرأنا مثلاً، أحدث أقاصيص الكاتب السوري زكريا تامر، سوف نفتقد هذه العلاقة العفوية بين العمل الأدبي والمرحلة الحضارية التي نجتازها. العلاقة التي تشكل عنصر الصدق الفني في الأدب، عنصر التكافؤ بين وجدان الفنان بعاطفته وما يحس به، وبين التعبير الجمالي الذي يجسد هذا الوجدان. يروي لنا زكريا تامر قصة امرأة عُيِّنَت بإحدى وظائف التدريس، بعد أن نالت شهادة تثبت أنها نامت مع ٩٢٧ رجلاً في سنة واحدة.^١ وقد عُهد إليها بتدريس مجموعة من الأطفال لا يتجاوز عمر كلٍّ منهم سبع سنوات. وفي اللقاء الأول بين المدرسة وتلاميذها الصغار يطلبون إليها أن تغني لهم وترقص أمامهم بدلاً من قراءة الكتب التي لا تُفيد مهما كانت مليئة بتجارب الحياة. يطلبون إليها أن تحدثهم عن الحب، ويعبرون عن هذه المطالب بتدخين السجائر بضجر

^١ قصة «موت الياسمين» بالعدد الثالث من مجلة «حوار» البيروتية.

وعصبية وإخراج المجلات من أدراجهم ليتصفحوا ما بها من صور لنساء عاريات. «وقال طفل ذو شعر أشقر، تنحدر خصلة منه على جبهته: أنا أخاف من النوم وحدي.

فابتسمت سلمى، وسألت بحنو: ماذا تريد مني؟

– نامي معي!

– ألن يعترض والدك؟

– سينام معنا.»

ويدور مثل هذا الحوار في صور مختلفة من جانب أطفال آخرين والمدرسة إلى أن يقف الأطفال ويتجمعوا حولها متزاحمين تواقين للالتصاق بجسدها، ثم تبدأ أيديهم في التجول بين لحمها الطري، وتقاوم سلمى قليلاً، ولا تلبث أن تستسلم للأصابع المتوحشة وهي تمزق ثوبها قطعة قطعة حتى تتبدد قواها وتسقط على الأرض، وغرقت سلمى في طوفان الأصابع الصغيرة التي مزقت ثيابها كلها وأحست سلمى بالبلاط بارداً تحت ظهرها العاري، بينما كان الأطفال كحيوانات غامضة لا عدد لها تلهث وتدب فوق لحمها وتعتصره بشرائه. وضحكت سلمى وهي توشك على بلوغ ذروة الفرح، فقد كانت تتمنى فيما مضى بأن تعيش مع أطفال لم يعرفوا بعد أقنعة الأرض السوداء. غير أن هلعاً جنونياً امتلكها فجأة حينما بدأت الأسنان الصغيرة تقرض لحمها وتصدطم بالعظم الصلب.» وتنتهي القصة لنتساءل: هل أراد الكاتب أن يصور ضراوة العصر التي تلتهم الإنسان من خلف القفازات الحريرية ومساحيق براءة الطفولة؟ هل أراد أن يقول بأن إنسان هذا العصر لا يمثل سوى طفولة البشرية التي ما تزال تحمل كافة خصائص الحيوان بالرغم من جميع المظاهر السطحية للحضارة (كالوسكي والرقص و... إلخ)؟ هل أراد أن يصور العلاقات الإنسانية على أنها مجموعة معقدة من عناصر الافتراس والسذاجة والجنون؟ إلى ما لا نهاية من التساؤلات التي تجعل من العمل الأدبي الناضج رمزاً مفتوحاً لكافة الاحتمالات ومختلف الإجابات. وتبقى مع ذلك، الحلقة المفقودة بين هذا العمل والحضارة التي نعيشها. همزة الوصل – الغائبة – بين الصياغة الجمالية لهذه المجموعة من التساؤلات، والصياغة الحضارية لمجتمعنا. ومن هنا يشوب هذه الأقصوصة، فقدان المعيار الحقيقي للعمل الأدبي العظيم، أعني الصدق الفني.

والغريب أن أمثال هذه الأقاصيص ليست متأثرة بفن القصة القصيرة المعاصرة في الغرب، وإنما تأثرت بالدراما والشعر؛ لأن الأقصوصة هناك ما تزال تصور التراجيديا الإنسانية في قوالب بعيدة عن التعقيد، وإن حملت بين ثناياها أعقد مسائل الفن والفكر والحياة. وفي كتابي «أزمة الجنس في القصة العربية» ذكرت القصة الفرنسية التي تصور

إنساناً مات جميع أبناء جيله، الواحد بعد الآخر، حتى لم يُعد له صديق في هذا العالم. وتأمل الرجل حياته بعمق، فلم يَرِ بُدًّا من الانتحار. وعندما نشرت هذه الأقصوصة تناولوها بالنقد أحد الأدباء ممن يميلون إلى الاتجاه الماركسي في الفن، وقال إنها قصة رائعة؛ لأنها تصور بشاعة حياة الفرد بلا مجتمع، وأن النتيجة الحتمية لذلك هي الموت. ثم تناولوها أديب آخر ممن يميلون إلى الاتجاه الوجودي فقال إنها — أيضاً — قصة رائعة، لأنها تأكيد مُلِح على وجدان الإنسان، بأنه إذا تَخَلَّص من ضوضاء الحياة وجلبة المجتمع — والقصة ترمز إليهما في رأيه بأصدقاء الرجل — فلا بد من أن الإنسان سوف يدرك عبثية وجوده لا جدوى حياته. أي إن الإحساس بالعبث هو نتيجة الوعي الحاد الذي تَخَلَّص صاحبه من غمرة ذهول الحياة اليومية التافهة.

واتفاق الناقلين هنا يدل دلالة قاطعة على أن القصة تَضَمَّنَت عنصراً يعلو فوق المذاهب والأيديولوجيات، هو ما أدعوه بالصدق الفني. وأنا شخصياً لست أُنْفِق مع أي من الناقلين؛ لأنني أقف مع ألبير كامي حين يقول بأن الانتحار رفضٌ عابر، أما الحياة فرفض دائم. يتبقى بعدئذٍ أن الأقصوصة الفرنسية عميقة الصلة ووثيقة الارتباط بالحضارة الغربية في المرحلة الراهنة؛ حيث تتبوأ مأساة المصير الإنساني قمة الاهتمامات الفكرية، كما تتبوأ لامعقولية الوجود ذروة الانشغال العلمي والفلسفي. ومع هذا لا تنعكس هذه الأزمة على بناء القصة القصيرة بمزيد من التعقيد الفني في الشكل، وإن انعكست — كما قلت — على الدراما والشعر، أما أدباؤنا — بعضهم على وجه الدقة — ممن تؤثر فيهم الثقافة الغربية تأثيراً عميقاً، فإنهم يتأثرون في مجال القصة القصيرة بمسرح اللامعقول والشعر الميتافيزيقي. ويتجاهلون بذلك خصائص حضارتهم، الأمر الذي لا يُقَدِّم عليه مطلقاً أديب أوروبي أو فنان أمريكي.

خصائص حضارتنا لا تعني التخلف عن العالم. وهذا ما يجيء لنا به نجيب محفوظ في رؤيته لدنيا الله. إنه يمتص أعماق ما جاءت به ثقافة الغرب وحضارته ويتمثل أعماق سمات مجتمعه وحضارته، ثم يعاني معاناة الأنبياء، روعة التفاعل الخلاق بين هذه وتلك. ومن هنا تجيء صياغته شاملة لمأساة الوجود ومأساة المجتمع معاً.

وبالنسبة للمأساة الأولى تجيء شاملة للامعقول والمصير جميعاً، ثم تجيء المأساة الثانية في المستوى الإنساني العام خارج حدود الإطار الطبقي. وبالرغم من أن هذه الصياغة تتضمن هذا البناء المعقد للغاية بفاعلية هذه العناصر البسيطة والمركبة. المادية والميتافيزيقية، إلا أن هذا التعقيد الداخلي لم ينعكس قط على الشكل التعبيري من

الخارج. أي أن مجموعة الصور والأخيلة والحواريات والشخصيات لم تَعْلُ قط على المستوى الإدراكي لقارئ العربية؛ بل كانت هي بالتحديد، ودائمًا، أول الخيط الذي يستدرج القارئ إلى متاهات الرؤيا الميتافيزيقية للكاتب، وإلى أغوار التراجيديا الاجتماعية، فيستشف من ذلك كله «وجهة نظر» واضحة إلى هذا العالم الغامض. ولذلك قال نجيب محفوظ: «أنا أحافظ قبل كل شيء على الصدق، ولكني لا أتجاهل الجمهور في طريقة الأداء، فأنا لا أتردد في كتابة ما قد يزعج جمهوري من الناحية الموضوعية، ولكن يجب في الوقت نفسه أن أحترمه، بمعنى أن أكتب له لا لنفسي، فيجب أن تكون عمية الإيصال آمنة وواضحة. ولا يبرر الغموض في نظري إلا أن يكون الوسيلة الوحيدة الممكنة دون افتعال.»^٢ لذلك خلا البناء التعبيري لدنيا الله من الغموض في الصياغة الجمالية، حتى إن المؤلف لم يلجأ إلى الأسطورة أو التراث الشعبي أو الرموز الحديثة، إلى بقية هذه الأدوات التي تشكل عماد الفن الحديث في الغرب. كما أنه كان بعيدًا عن الوسائل التقريرية؛ كأن يتخذ شخصياته من بين المثقفين أو الشواذ عن مجتمعهم، حتى ينطقهم بما يشاء من أفكار وفلسفات. لأنه كان أكثر وعيًا بمعنى الفن من أولئك الذين يجوفون شخصياتهم ليملئوها بما هو دون الحياة من آراء وقيم ومثاليات.

كان نجيب بعيدًا عن الغموض أو التعقيد، كما كان بعيدًا عن المباشرة أو التقرير، فراح يبني شخوصه من أعماقنا، وينسج أحداثه من جزئيات حياتنا، ويحرك هذه وتلك وفق اتجاهات الرؤيا الشاملة التي تصوغ من العمل الفني، من الأقصوصة بالذات، موقفًا حضاريًا. فإذا كتب لنا قصة «موعد» وكانت الشخصية الرئيسية لرجل يمتلك محلًا لأعمال الكهرباء. تفاجأ زوجته بأنه لم يعد يغادر البيت كما كان قبلاً. وأصبح يشرب الخمر بين أطفاله، ويقرأ في كُتُب الأرواح والتصوف بتركيز يدعو إلى الدهشة، وقد اكتسب بصمت ثقيل لا يخفف منه مداعبات ابنته، ولا تبدده تساؤلات زوجته عما جرى في الدنيا. ماذا حدث؟ «هو يشعر بأن كل شيء يخصه هباء؛ الأبوة هباء. الحب هباء. الزوجية هباء. ويرى كل معنى وهو يتلاشى في النسيان والضياع. وهو في الحقيقة لاشيء يبكي لاشيئًا، البكاء نفسه لا حقيقي كالقراءة، كالخمر، كهذه الأنغام الصادرة عن الراديو تنعَى الحياة كلها.» لهذا تزداد وحدته عمقًا ويأسًا، كلما رأى في طفله رمزًا للسعادة الواهمة «إنها الوحيدة التي تبدو جديرة بالحياة. تحياها ببساطة وبلا معنى ولا تفكير. وهي الوحيدة

أيضاً التي لا تعرف الموت ولا اليأس ويبدو كل شيء لعينيها العسليتين خالداً سعيداً خاضعاً.»

شيء صغير للغاية هو الذي أدار هذه التأملات في وجدان الرجل، فقد عرف أنه سيموت. وبين حياته وموته لم يعرف شيئاً. عاش في غمرة زهول حياته اليومية بجزئياتها السخيفة واهتماماتها الأكثر سَخَفًا. ولم يدرك قط في إحدى اللحظات أن وجوده يفقد المبرر والدلالة؛ بل ولن يدرك في المستقبل شيئاً، مهما اتسع هذا المستقبل إلى ملايين السنين وطوى في غباره ملايين البشر. وحينما أتاهم «الشيء الصغير» وعرف أنه سيموت، تحولت دفة البحث عن اللامعقول إلى بشاعة المصير «في الظلام تطمس معالم كل شيء إلا الموت، الموت وحده يرى بلا ضوء، وهو كالظلام لا شيء يؤخره عن ميعاده. وإذا جال بالخطر فَقَدْ كُلُّ شيء معناه وقيمته وحقيقته»، «ماذا يطلب من الحياة في الأيام الباقية؟ ويجيء الجواب: كل شيء، ويجيء الجواب: لا شيء، وهنا يستوي كل شيء ولا شيء». لذا يعود «الحلم» وسادة طرية لنا نحن الموتى الذين نأكل ونضحك ونتحرك، نحن الذين تلدنا أمهاتنا على حافة القبر كما يقول صمويل بيكيت. الفرق بين مدرسة اللامعقول في أوروبا واتجاه نجيب محفوظ، أنهم يرون العالم ينهار من الخارج، أن سقف الكون يتهاوى فوق رؤوسهم، أن الحلم هو التجسيد الفوري لذكريات الماضي، ثمرة السعادة اليتيمة، التي يمكن قضمها بسرعة قبل النهاية، قبل المصير. وهي ثمرة يقضمها «هام» في «نهاية اللعبة» عند بيكيت وهو يبكي، ويقضمها العجوزان في «الكراسي» عند يونسكو وهما يضحكان، ولكنه ضحك من نوع خاص يصفه يونسكو بقوله: «نحن نضحك لكيلا نبكي» فانهايار العالم لا يعطي حلاً وسطاً بين الهستيريا والجحيم. أما نجيب محفوظ، فالعالم لا يتهاوى في رؤياه من الخارج فحسب، إنه ينهار من الداخل أيضاً. لذلك يكون الحلم بمثابة التجسيد المأساوي لأزمة التناقض بين الواقع بمنطقنا التقليدي، والواقع كما هو في الحقيقة التي لا ندري عنها شيئاً. فتكون كُتب الدين والتصوف هي سبيل ضابط المباحث (في ضد المجهول) للوصول إلى وحدة الوجود العليا، وتكون كُتب تحضير الأرواح هي سبيل «جمعة» في قصة «موعد» كامتداد لأحلامهما الهالعة من الانهيار الداخلي العنيف. كذلك يسمي الموت هو الحدث المادي الذي يُسدل الستار على تراجيديا الانهيار. وكما كانت الأحلام من نوع خاص، والكتب من نوع فريد، فالموت أيضاً يأتي بدلالة مميزة. فقد مات الرجل في قصة «حادثة» بعد أن كتب رسالة إلى أخيه قال فيها: «لقد تحقق لي اليوم أكبر أمل في الحياة» ... كذلك ف «جمعة» الذي عرف أنه سيموت، ويرسل في طلب أخيه ليوصيه

خيرًا بزوجته وطفلته، جمعة هذا لا يموت؛ بل يصل أخوه ويستمتع إلى وصاياه، ويموت في الطريق بعد نصف ساعة!
الحلم، وكُتِبَ الدين أو التصوف أو الأرواح، والموت، مجموعة من العناصر الفكرية والتعبيرية في وقت واحد، في دنيا الله، في عالم نجيب محفوظ.

الحلم يتخذ لنفسه ثلاث صور في هذه المجموعة من الأقاصيص. الصورة الأولى أن تكون الأقصوصة كلها حلمًا، أو شيئًا كالحلم، شيئًا قريبًا من المدينة الفاضلة، كما نرى في قصة «حنظل والعسكري»، التي كادت أن تكون حلمًا جميلًا لإنسان هذا العصر الذي يهرب من واقعه بحقن المخدر، ويهرب من المخدر إلى الحلم الجميل بأن تصبح الحياة رائعة دون حاجة إلى المخدر، إلا أن «الواقع» يوقظه بحذاء الشرطي الذي لا يرحم. وفي قصة «مندوب فوق العادة» يظل رسول المدينة الفاضلة، رسول الأحلام، يصرخ بأعلى صوته أن الغلاء فاحش والموظفين تُعَسَاء والعالم مُنَحَل، فيكون مصيره قسم الشرطة لأنه «مجنون»! وفي قصة «دنيا الله» يجلس عم إبراهيم على شاطئ أبو قير وقد بدا أنه انطلق من أغلال الهموم وأنه يُحَلِّق في حلم ... القصة هنا — في هذه القصص الثلاث — تبدو كلها كما لو كانت حلمًا؛ بل يبدو أن الفنان يصوغ نسيجها الأساسي من مادة الحلم، كمرآة صادقة لبشاعة الواقع. كما أن الفنان يصوغ أزمة التناقض بين الحلم والواقع في الشخصية الإنسانية من نسيج «الانهيار» النفسي الحاد الذي يحطم شخصية حنظل تحت وطأة الكوكابين، ويحول الشخصية العادية إلى مندوب فوق العادة، إلى إسماعيل بك الباجوري، إلى إنسان يصفونه باللفظ ... وهكذا يُلح نجيب محفوظ على عنصر «الانهيار الداخلي» في تكوينه للوجه الاجتماعي من التراجيديا الإنسانية الكبرى. فإذا قال حنظل: «كنت قويًا فضعفت، وبيئًا فأفلسنت، وأحببت فتلوَّعت، وأدمنت، ثم تسولت». لا يكون هذا اللحن الجنائزي إلا تمهيدًا للسّمفونية الحزينة الكبرى «وشعر بضعف وتقرّز وغثيان، ووحدة في الأعماق، وخوف».

وتؤدي أزمة التناقض بين الحلم والواقع إلى موقف الشك العميق في طبيعة الوجود (وهو موقف مختلف تمامًا عن موقف كمال في الثلاثية) فالواقع يُمسي نوعًا من الحلم، والحلم يصبح نوعًا من الواقع، وهكذا يطفو من أعماق نجيب محفوظ وعلى سطح وعيه، ذلك الموقف البرجسوني القديم الذي نشره فيما سبق بكتاباتة الفلسفية، وبعض صفحات الثلاثية. إذ هو يصوغ الكثير من أقاصيص «دنيا الله» في حدود هذا المعنى: أليست الأحلام

شيئاً واقعياً يحدث لنا بالتجربة، ويؤثر في سلوكنا العملي؟ والواقع، أليس هو الإطار الخارجي من الأحداث والمواقف، الذي يضم داخله أحلامنا؟ أليس الواقع أسيراً لهذه القشرة «العاقلة» التي ندعوها وعياً، ويتبقى بعد ذلك الجزء الكبير من عالمنا، الذي يدعوه فرويد باللاوعي، والذي يجعل من واقعنا حلماً ومن أحلامنا واقعاً؟ وتغدو «الحقيقة» بين الحلم والواقع شيئاً واحداً ذا وجهين، شيئاً «يحتمل» كل شيء، ولا يكاد «يجزم» بشيء (ومرة أخرى، هو موقف بعيد الشبه عن موقف كمال، كما سنُدلّل على ذلك بعد قليل). كمال عبد الجواد كان مرتاباً في جزئيات الواقع، ولكنه لم يناقش قط هذا الواقع ككل، كوجود. لقد ناقشه من زاويتي الحياة والموت، الوجود والعدم، ولكنه لم يناقش قط طبيعة هذا الكون. أجل، كانت له اهتماماته الميتافيزيقية التي مرّغته بين المثالية والمادية في مختلف مستويات كلّ منهما، لكنه لم يصل قط إلى الريبة في شكل هذا الوجود ومضمونه: ما معنى أن يكون مادياً أو غير ذلك، ما معنى أن يكون واقعاً أو حلماً أو الاثنين معاً؟

إن هذه التساؤلات تؤدي بدورها إلى الصورة الثالثة لمعنى الحلم في «دنيا الله» وهو الرؤيا الحدسية، التي جعلت ضابط المباحث في قصة ضد مجهول «ظل ساهراً يفكر، ونازعة رغبة في الهرب إلى عالم شعره الصوفي؛ حيث الهدوء والحقيقة الأبدية. حيث تذوب الأضواء في وحدة الوجود العليا». كما جعلت الكهربائي في قصة «موعد» يرى نفسه طليقاً يجوب الآفاق «فوق طائرة تحلق في الفضاء في سفينة تمخر عباب المحيطات، على مركبات لا حصر لها ولا عدد. ينطلق من غابة إلى بحيرة، ومن جبل إلى سهل، يخوض الرياض والرمال والمدن. يجوب مناطق حارة ينصهر بها الحديد، وبقاعاً متجمدة تتجمد فيها النيران. ويرى من الناس أشكالاً وألواناً».

وليس غريباً بالطبع أن يكون «الموت» هو القضية الأساسية في القصتين السابقتين، النهاية العبيثة والأم الشرعية لليأس. لذلك يعود الحدس، وكافة وسائل التصوف، سيّداً للموقف الميتافيزيقي، بعدما أعلن العلم أن الأمر يخرج عن دائرة نفوذه. فاختلاط الواقع بالحلم هو البناء التعبيري للرؤية الحدسية. والمريض إذا بحث عن ولي الله في قصة «زعبلاوي» فإنه لا يعثر عليه إلا إذا تخدر وغاب عن الوعي. «ضاعت ذاكرتي، اخفقى المستقبل، ودار بي كل شيء ونسيت ما جئت من أجله ... وفي أثناء نومي حلمت حلماً جميلاً لم أحلم بمثله من قبل. حلمت بأنني في حديقة لا حدود لها، تنتثر في جنباتها الأشجار بوفرة سخية، فلا ترى السماء إلا كالكواكب خلال أغصانها المتعانقة، ويكتنفها جو كالغروب أو كالغيم. وكنت مستلقياً فوق هضبة من الياسمين المتساقط كالرذاذ،

ورشاشُ نافورةٍ صافٍ ينهل على رأسي وجبيني دون انقطاع. وكنت في غاية من الارتياح والطرب والهناء، وجوقة من التغريد والهديل والزقزقة تعزف في أذني، وثمة توافق عجيب بيني وبين نفسي وبيننا وبين الدنيا، فكل شيء حيث ينبغي أن يكون بلا تنافر أو إساءة أو شذوذ، وليس في الدنيا كلها داعٍ واحد للكلام أو الحركة، ونشوة طرب يضج بها الكون. ولم يدُم ذلك إلا فترة قصيرة فتحت بعدها عيني. أخذ الوعي يلطمني كقبضة شرطي.

ويحق لنا الآن أن نتساءل: هل تحوّل نجيب محفوظ عن منهجه العلمي وفكرته المادية في «أولاد حارتنا» إلى منهج ميتافيزيقي وفكرة مثالية ورؤية حدسية في «دنيا الله»؟ الحق أن السؤال يتضمن تجاهلاً لما كان عليه هذا الفنان من تطلّع ميتافيزيقي في «أولاد حارتنا» لم يُصبه تعديل في «دنيا الله»، وإنما أصبحت وجهة النظر أكثر رحابة وعمقاً. ولو أنها تحولت إلى رؤية ميتافيزيقية محض، لما كانت دنيا الله عالماً مأساوياً كما يراها نجيب الآن.

«أولاد حارتنا» صياغة، علمية وميتافيزيقية في آن واحد، لمأساة البشرية. لذلك تفوح منها رائحة المأساة على الطريق، وتنتهي بالتفاؤل. كان الفنان يرى أن الشر الاجتماعي، الصراع الطبقي، سوف يُحل بالاشتراكية. ويتفرغ الإنسان حينئذٍ لمأساته الأزلية، فيحل مشكلة الموت بالعلم، ويصل إلى الله من نفس الطريق. لم يكن الله عنده قوة مفارقة للوجود، وإنما كان هذا سر الوجود ولغزه، الذي ندعوه يوماً بالملطق، ويوماً آخر بالحقيقة، وهكذا. هذه المزاجية بين مأساة المجتمع ومأساة الوجود صاغتها «أولاد حارتنا» في إطار الحل الاشتراكي لمأساة المجتمع الطبقي الذي يستوجب النضال الثوري. كما صاغتها في إطار التطلّع الميتافيزيقي إلى حقيقة هذا الوجود الذي يستوجب التساؤل المستمر. وكان الأثر العام للعمل الفني ككل هو التفاؤل الشديد بمستقبل الإنسان.

نجيب محفوظ في «دنيا الله» يصر على حل المأساة الاجتماعية من خلال أحلامه الإنسانية في عالم أجمل وأفضل. كما يصر على التطلع الميتافيزيقي إلى مأساة وجوده. ومع ذلك فنحن ننتهي من التجوال في دنيا الله، أو عالم نجيب محفوظ الجديد، والمرارة تملأ حلقنا بطعم المأساة وضراوة القلق وعنف الشك والارتياح، فلا تصيبنا قطرة من تفاؤل، ولا نسقط في هاوية اليأس.

ذلك أن الفنان ما يزال على وعي عميق بقيمة العلم في حياتنا الاجتماعية، وأنه قادر على حل الكثير من القضايا المعلقة في سماء واقعنا اليومي. غير أن هذا الإيمان الكبير بالعلم والمنهج المادي في المعرفة سرعان ما يهتز في لقاء قضية القضايا، لامعقولية الوجود

والمصير العبثي. لذلك يزداد التطلع الميتافيزيقي لدرجة الالتجاء إلى الحدس والارتياح في طبيعة الوجود التي تقع على الحافة الحادة بين الحلم والواقع. وتنزوي محنة المجتمع كمشكلة فرعية أمام بشاعة المأساة (الأصلية) هذه المرة، لذلك تعالج المشكلة الاجتماعية عبر القضية الكبرى لا كمشكلة قائمة بذاتها. كما أنها تنبع من إحساس إنساني بتعاسة الإنسان فوق هذه الأرض (أي ما دامت المأساة هي التعريف الوحيد الذي ينطبق على حياتنا «فيجب» أن نعيش أيامنا في حالة طيبة). ومن هذا الإحساس تنبع معالجة الكاتب لمأساة المجتمع من المستوى الإنساني العام والمطلق.

وهكذا يزواج نجيب محفوظ بين العلم والحدس في رؤياه الفنية، وهو امتداد، كما قلت، لمنهجه السابق؛ إذ هو لا يحيط الكون بسياج مادي خاضع لجبرية مطلقة، ويصمت، أو يظل يثرثر في قضية الصراع الاجتماعي. إنه يثير من جديد قضية العلاقة بين الإنسان والله، الإنسان والوجود، جنباً إلى جنب العلاقة بين المأساة والمجتمع. ثم يضيف أن قضية العلاقة بين الإنسان والله هي القضية الأساسية في الوقت الراهن «بعد أن استقرت الاشتراكية في هذا العالم». هذا التزاوج بين العلم والحدس في دنيا الله يُكسب المأساة طابعاً عميقاً، لا يستدر منا الدموع ولا الضحكات التي كالدموع، وإنما يتركنا في حيرة بعيدة تماماً عن التفاؤل، ولا نقرب كثيراً من اليأس. وأنا أعد هذه الحالة السيكلوجية ذروة المأساة.

هذه المزاوجة الفكرية التي تتضح في أزمة التناقض بين المجتمع والكون، وبين الإنسان والمجتمع، وبين الإنسان والكون. ثم بين الحلم والواقع، وبين النسبي والمطلق ... إلى بقية هذه التناقضات التي نلتقي بها في دنيا الله؛ كانت تلتقي هي نفسها بمزاوجات مماثلة في البناء التعبيري؛ فقد صيغت الشخصيات من الداخل والخارج، بسماتها الفردية الخاصة. ودلالاتها الرامزة، ورسمت الأحداث وفق اتجاه يجعل من الأقصوصة موقفاً بالمعنى الفني، ويجعل من المجموعة كلها وجهة نظر بالمعنى الفكري. والتزاوج بين الموقف ووجهة النظر هو الذي أعطى هذا العمل الكبير صفة «الرؤيا» الفنية. وهي صفة معاصرة تطلق غالباً على الشعر، وإطلاقنا لها على دنيا الله أو عالم نجيب محفوظ الجديد ليس من قبيل المجاز، وإنما لكونها تتسم بالكثير من خصائص الشعر. فمنذ «الرصاصة» و«الكلاب» ونجيب محفوظ يتجاوز بلغته وأخيلته وصوره قضية الفصحى والعامية التي شغلت جميع الدارسين لأدبه، إذ كان ثمة تناقض بين البيئة والشخصيات الشعبية، وهي الخامة المألوفة لأعماله الفنية، وبين اللغة الخالقة لهذه البيئة، الصانعة لهذه الشخصيات.

غير أن هذه المرحلة الحديثة في تطور نجيب الفني تقول شيئاً جديداً تقول إن استخدامه الخجول قديماً لبعض اللفظات العامية، وتقعره الكلامي في استعمال اللغة العربية بات غير ذي موضوع. فقد تجاوز في إنتاجه الجديد مشكلة الفصحى والعامية، بأن جاءت لغته مزيجاً عفويًا (والعفوية هنا بالغة الأهمية لأن التعمد يفسد العلاج الفني ويزر التناقض أكثر فأكثر) من خصائص التركيب المصري واللفظة العربية والشحنة النفسية والومضة الذهنية والتعبيرات المتأثرة بالأدب الغربي، وأدوات التعبير الأخرى من سرٍ وحوار ومونولوج داخلي وأحلام، جميعها أسهمت في بناء لغة جديدة في أدب هذا الكاتب جعلت من قضية الفصحى والعامية على المستوى الفني قضية باثرة، وأحلت مكانها قضية اللغة الفنية التي تشكل عنصرًا خطيرًا في بناء الرؤيا الفنية للكاتب التي يدعوها الشعراء في قصائدهم بالرؤية الشعرية وندعوها في الأدب النثري المشبّع بالشعر، بالرؤيا الفنية فحسب. ليس معنى ذلك أن هناك لغة شعرية (كمجموعة مختارة من الجمل والألفاظ والحروف) وإنما هناك فهم جديد لوظيفة اللغة. فبعد أن كانت أداة للتعبير أضحت هي نفسها جزءًا من التعبير. لم تعد وسيلة، وإنما هي تشارك في غائية العمل الفني ككل، بإسهامها الخلاق في بناء ما ندعوه بالرؤيا الفنية للكاتب.

والرؤيا الفنية ليست طَلَسْمًا من طلاس كُتِبَ السحر، كما أنها ليست شيئاً بسيطاً على الإطلاق. إنها — كما قلنا — جماع الأقصوصة كموقف فني، ووجهة النظر الشاملة التي تحصل عليها من مجموعة القصص بكاملها. وليس هذا التعريف إلا تبسيطا للأمور. في دنيا الله يخطط الفنان لرؤياه هكذا: يخصص حوالي نصف المجموعة لمأساة المجتمع في إطار الحرمان من الخبز أو الجنس أو المعرفة أو كلها مجتمعة. ثم يعود فيركز هذا الإطار الربح في إطار أكثر تحديدًا هو «الحرية» بمعناها الشمولي الواسع، الذي يتضمن إشباع الاحتياجات الأساسية للبشر. ثم يضيف أن إشباع هذه الاحتياجات هو الوسيلة الوحيدة لإسعاد الإنسان في هذا العمر القصير الذي يبدأ بلا مبرر وينتهي بفاجعة. ويخصص النصف الآخر من المجموعة لتأكيد لامعقولة البداية وبشاعة المصير، لا لنهوي إلى حضيض اليأس، وإنما لكي ترتفع بتلك المرحلة القصيرة — بذلك الحلم — بين البداية والنهاية، إلى مستوى إنساني جدير بالحياة. ويهمس لنا في قصة «ضد مجهول» بأن «مجرد الوجود في الحياة» يستحق أن نفرح به، وأن نعيش من أجله. إن الموت يهدد جميع الشخصيات ويحير بصمته العلم والدين والفلسفة، يزلزل «كافة القيم في الحياة»، «حتى الإيمان الراسخ ينهزم»، أي إن العالم الداخلي ينهار ويتحلل (وهذه هي

الأقصوصة كموقف فني)، ثم يبرز دور الفنان في بناء العالم من جديد «في الحب والشعر والوليد» كما يتخيّل ضابط المباحث وهو يكافح المجهول الذي يسلب الضحايا حياتهم، كما يهب الحياة لذلك الذي تنتفخ به بطن زوجته في نفس اللحظة. هذا البناء الجديد للعالم هو جوهر الرؤيا الفنية عند الكاتب. ولكن، ما هي تفاصيل هذا البناء؟

في قصة «جوار الله» يصل إلى علم عبد العظيم أن عمته تحتضر تحت وطأة الشلل «فاستغرقه التفكير في الحال التي سقطت بها العمّة نظيرة. ما أشبهها بموت أبيه وموت جده من قبل، ولعل حينه إذا حان أن يجيء على نفس الحال، يا لها من ميتة سريعة لا يدري أحد عنها شيئاً»، «أما أبوه فمات في الستين دون زيادة فلا قاعدة هناك يركن عليها، والأمر لا يعدو أن يكون طيشاً وعبثاً». ومع ذلك يهتم عبد العظيم وشقيقته اهتماماً كبيراً بالميراث، حتى إنه يمشي في الجنازة ولا يفكر إلا في الميراث. بل ينتهي كل شيء في هذا الصدد قبل أن تنتهي الجنازة، فالمحامي يقول كل شيء، والسمسار يشتري البيت الموروث. والمرحومة لم يكن قد استقر مقامها الأبدي بعد. حقاً، كان وجهها الشاحب وهي تحتضر يذكره باحتضار أبيه فيثير أشجانها، وقربها منه آله أشد الألم «كأنه حجر مغروس في جنبه»، ولكن الأطفال والبيت والزوجة والمستقبل، كلها كانت تواسيه حين يعود يائساً من موت عمته؛ بل كانت البهجة تخترق قلبه أحياناً فلا يذكر سوى الهناء التي يعيش في ظلها مهما ضؤل المرتب واستدان أجر المعطف ... إلخ. وازدادت هذه الهناء أحياناً أخرى كلما فكر في الميراث المنتظر، حتى إنه لم يجد في إحدى اللحظات ما يتسلّى به إلا التفكير في هذا الميراث. ولكنه قبل أن يؤسّد عمته منامتها الأخيرة مضى «إلى القبر المفتوح ووقف عند رأسه مُذِعِناً لرغبة غامضة أقوى من الخوف الذي لم يَصُدِّه. كان القبر ذا منامتين، واحدة للرجال وواحدة للنساء، وأرسل طرفه الحائر نحو منامة الرجال، رآهم صفّاً مترامياً إلى الداخل على رأسهم أبوه الذي استدل عليه بموضعه وبلون كفنه الكُونِي المقلّم، وتلاه أخوه، ثم جده. وثقل قلبه جدّاً. وضغط الانقباض على ضلعه ضغطاً غير محتمل لكن عينيه تحجرتا فلم تذرفا دمعة واحدة. وامتلأت خياشيمه برائحة تُرابية نافذة كأنما تصدر عن الفناء نفسه ومرت لحظة مات فيها كل شيء، فلم يعد للأمر قيمة ولا معنى. وشعر بيد تُوضَع على كتفه فالتفت فرأى الحاج وهو يشير إليه أن يتخلّى عن مكانه للدافنين، وسرعان ما تراجع. وبدأ العمل فحمل الجثمان ليودّع مقرّه الأخير وانبعثت آيات من صوت كئيب كأنما ينبعث من خزانة للأحزان. وبدأ التلقين في رتبة مَحُوفَة مضجِرة، ألقته حناجر أشباح شائهة، فحلت به جملة ألغاز الأبد. وقال عبد

العظيم لنفسه: يا لها من أسئلة، ولكن كيف يتاح الجواب لمنفرد بظلمة القبر.» راح عبد العظيم يساوم السمسار على بيع البيت. وخیاله يسرح في ظلمة الفناء، حتى «بدا كأنه يعجب من كثرة القبور» وعندما زين له السمسار نتائج البيع بأنه سوف يكون الوارث الوحيد، ما دامت شقيقته تُسلم له قيادها، أخفى عينيه عن صاحبه وعن القبور «بالنظر إلى الأرض»! وعندما أجاب على السمسار بالموافقة وهو يغادر ساحة الفناء لَوَّح الرجل بذراعه كأنما يقول: اتفقنا «فانطلقت ذراعه في الهواء كشاهد من آلاف الشواهد القائمة حوله فوق القبور.»

هذه الأقصوصة تثير — من جديد — قضية الموت في عالم نجيب محفوظ. فهو إما أن يتم بالشلل المفاجئ أو الحبل المجهول أو حوادث الطريق، أو أي من هذه المفاجآت الفاجعة. ثم يقترب بشيء آخر لا يفارقه. هو الحب والشعر والوليد عند ضابط المباحث، وهو الطفلة لولو عند جمعة الكهربي، وهو الميراث والأطفال والزوجة والمستقبل لدى عبد العظيم، وهو النجاة أو الخلاص بين جدران المسجد لسكان حي البغاء دون الشيخ عبد ربه. وهكذا نستعيد نهاية الثلاثية: كمال يشتري رباطاً أسود للعنق استعداداً لليوم الحزين (وفاة أمينة) وياسين يشتري قمطاً لوليد ابنته كريمة، بينما والد الطفل القادم وعمه (عبد المنعم وأحمد) في معتقل الطور. أحدهما استطالت لحيته من الداخل أكثر من الخارج. والآخر يتغنى بأنشودة الثورة الأبدية. بينما يقطع كمال مرحلة الشك المريعة ليبدأ مرحلة جديدة لا تحل الأزمة وإنما تُبَلِّورها في الثورة الأبدية، في منهج الانطلاق اللانهائي.

الثورة الأبدية هي التفتح المستمر على كافة جوانب الحياة والموت، هي التفكير في الزوجة والأطفال والميراث، والقلق على المصير الذي ترسمه الذراع عندما تلوح كأحد شواهد القبور. ويخلق الجو الشعري خلقاً في غمرة العواطف الجياشة المتضاربة، وفي حمأة الانفعال العنيف وسط الظلام، وعلى جناح الخيال في زورق الأحلام. ولا تعود اللغة أداة للحوار أو السرد أو المنولوج، وإنما تغدو عنصراً ثورياً من عناصر الثورة الأبدية فيشارك الموت أخيلته ويمنح الحياة مباحها سواء بسواء، كمشاركته الشخصية في تكوينها الإنساني والرمزي، والحدث في حركته المادية ودلالته المحورية.

الثورة الأبدية، أيضاً، هي الاستسلام والتمرد على الجبار الذي يقود عم إبراهيم من المسجد إلى السجن، ويسوق شلضم من الحلم إلى القسم، ويرغم «أبو الخير» على مواجهة المصير. الجبار هو الشخصية التي لا تُرى إلا لماً، ولكنها كالموت تتصدى لروعة الحياة،

لمجرد الوجود في الحياة، لأحلام الحياة. الثورة الأبدية هي الانطلاق الكامل من أغلال الحلم والواقع، والتخلُّص التام من أسر «القولبة» أو التقوُّل الذي لا يصنع سوى تجميد الحياة في إطارٍ من الحتمية الصارمة. لهذا وقعت مأساة أبو الخير فيما يشبه المصادفة، فقد غلبه النعاس ذات ليلة في مخزن الغلال بدوار سيده الجبار، وفي الظلام الدامس «أي مكان؟ أي زمان؟» أحس بحركة اعتداء وحشية من جانب الجبار على جانب غاية في الضعف هو شرف زنوبة بنت عليوة. من يكون هذا المعتدي؟ هو «عبد الجليل، الجبار، السلطة، القانون، الحياة والموت» بهذه الكلمات القليلة، أنصح الفنان عمن يكون الجبار الذي يتراءى لنا في صور عديدة بكثير من القصص، هو رمز مفتوح لكافة الاحتمالات، فما إن تلوح بخاطرنا معاني السلطة والقانون، وبعبارة أدق معنى الحرية، حتى يدهمنا أبو الخير بأن «الذنب ذنبه هو لا ذنب الجبار الذي لا يسأل عما يفعل». ويحس بأن الورطة ورطته هو لا ورطة زنوبة وحدها، بل «نسي زنوبة وانحصر تفكيره في وجوده غير المبرر في هذا المكان.» وعلى الفور تذكر العباسية في قصته «ضد مجهول» وكيف كانت رمزاً بيناً شاملاً للكون. كما كان الحبل المجهول رمزاً واضحاً للمصير. وهنا يمكن القول بأن مخزن الغلال هو الكون (حيث الزمان نوع من المكان، والمكان نوع من الزمان) كما يقول سلامة موسى في يوتوبياه «خيمي» بكتابه «أحلام الفلاسفة» أو كما يتساءل نجيب محفوظ في الأقصوصة: «أي مكان؟ أي زمان؟» ويمكن القول بأن «أبو الخير» هو الإنسان، وأن الجبار هو المجتمع بقيمه وسلطاته وقوانينه المجتمع الذي لا يُسأل عما يفعل. وإن وجوده غير المبرر في هذا العالم هو الذي أدى إلى أزمة التناقض بينه وبين المجتمع الجبار ممثلاً في السلطة. وموقفها من الحق والعدل والحرية. وتنتهي الأزمة لمصلحة الجبار والزيف والشر واللامعقول، فلا يفلت الإنسان من قبضة الجبار ويعود صاغراً ليلقى مصيره غير العادل وغير المبرر، تماماً كوجوده منذ البداية. أي أن تكون مأساة وجوده ومصيره (اللامعقول والموت) إطاراً تراجيدياً لمأساة حياته التي قضاها هائماً على وجهه، هارباً من سطوة الجبار وجبروته.

ويمكن تفسيرها على وجه آخر؛ كأن يكون الجبار هو الشخصية التي ذكرت أننا نلتقي بها كثيراً في دنيا الله، كناية عن الموت والمجهول ... إلخ. غير أن هذا التفسير يجمد العمل الفني ولا يمنحه رحابة التفسير الأول بالرغم من تعقيده وبساطة الآخر. التفسير الأول يتخذ لنفسه شكلاً مُركَّباً لأنه يتكون من مجموعة مختلفة من أبعاد المأساة، فلامعقولية البداية تخلق وجوداً غير مبرر، وعبثية المصير تخلق من الموت نهاية

بشعة، ولا يبقى للإنسان إلا أن يهيم على وجهه فيما بين البداية والنهاية. تنهد أبو الخير وسأل صاحبه إذا كان يمكنه أن يعلن الحقيقة، وهي أنه بريء من الجريمة المنسوبة إليه، ويعلن أن الجبار هو المجرم (وهو هنا يتجاوز بطل كافكا في «القضية»؛ إذ لم يعد مُتهمًا في قضية مزيفة أو غير قائمة أصلًا، وإنما هو يعرف أن ثمة جريمة اشترك فيها بوجوده غير المبرر. إنها مزوجة بين كافكا وكامي، بين «السجين» و«الغريب» مضافًا إليها الرمز الاجتماعي المُلح على وجدان نجيب محفوظ، كأن يكون الجبار هو السلطة الاجتماعية القاتلة للعدل والحق والحرية)، وأن يكون هيام «أبو الخير» على وجهه تجسيدًا لهول الثورة الأبدية، ثم تكون عودته بنفسه ليلقى المصير، قمة هذه الثورة ورمزيتها مهما تهامس الناس قائلين: ضاع أبو الخير، انتهى أبو الخير.

سأل أبو الخير صديقه إذن عما إذا كان في استطاعته أن يعلن الحقيقة فينجو فما كان من صاحبه إلا أن هز رأسه محذرًا وقال: «يقتلونك ولو في المحكمة. فتساءل في حيرة: والعمل؟

– اختفِ.

– طول العمر؟

فرفع الرجل رأسه إلى السماء دون كلام، فقال أبو الخير: الولية والبنت في القرية تحت رحمة الجبار بلا معين.

– فكر في حياتك.

فتنهد في كرب شديد وتساءل: أين القانون؟

فضحك صاحبه ضحكة جافة وقال: «تجده نائمًا في بطن بطيخة ...»

هذا الحوار الدقيق يَشي بأنه إذا كان المجرم هو القاضي «فلا أمل» في النجاة، لا أمل في استخلاص «القانون» من بطن بطيخة. هذه الدقة نفسها تصاحب الحوار التالي بين «أبو الخير» والرجل الآخر: «جريمتي أنني رأيت جريمة الآخر.

– لم نمت في المخزن؟

– أمر ربنا..»

وعلى التَوَ نذكر عم إبراهيم في قصة «دنيا الله» حين سئل: لماذا سرقت؟ فأجاب: الله! أولئك هم أنبياء نجيب محفوظ، هم بُناة رؤياه الفنية. هم بُناة ثورته الأبدية. هم مجموعة من اللصوص والقتلة والمومسات والمشعوذين والأبرياء. ليقوموا في بكائياتهم وحزنهم الجليل وبأسهم الرائع ومخاوفهم وهيامهم على وجه الأرض إلى بقية هذه الانفصالات اللانهائية، ليقوموا بدور «العاطفة» كتجسيم فني لدور «الفكر» الذي يتبلور في المصير

واللامعقول والمجتمع إلى بقية الجوانب الفكرية. أي إن الفنان يصوغ أفكاره في الأطر الوجدانية، لتلتقي الأقصوصة «كموقف» فني مشبّع بالعاطفة، بـ «وجهة النظر» المليئة بالفكر. وقد كان هذا التعادل الغريب بين الفكر والعاطفة، بين التخطيط العقلاني والانطلاق الشعوري العفوي، كان سرّاً جوهرياً لهذا التوازن البارع في إرساء الكاتب لأعمدة رؤياه الفنية، لانبثاق ثورته الأبدية. كان أبو الخير «من شدة الخوف تجمّد قلبه فلم يعد يخفق بالخوف. ومن شدة الألم لم يعد يشعر بالألم». هذا الفيضان الروحي العميق الجذور في الشخصية الإنسانية، كان موازياً لحركة الفكر الصارمة الراسخة في شخصية «أبو الخير» الثانية التي جعلته «يشق طريقه بعيداً عنهم ماضياً نحو مصيره، وتابعته الأعين وهو يبتعد رويداً رويداً حتى لم يبقَ منه إلا ما يبقى في الخاطر من حلم. وهزّوا الرءوس وقالوا: ضاع الرجل. انتهى أبو الخير ...»

غير أن «أبو الخير» لم ينتهِ قط، عم إبراهيم لم يُسجن قط، وإسماعيل الباجوري لن يدخل مستشفى الأمراض العقلية. إن هؤلاء الأنبياء جميعاً ما يزلون يجدّون في صياغة الثورة الأبدية لنجيب محفوظ، فهي إذا كانت إصراراً على مواجهة المصير وتحدي اللامعقول، والخروج من دائرة الحتمية المغلقة إلى منطقة الاحتمال المفتوحة، وهي إذا كانت إلحاحاً متصللاً على أن «مجرد الوجود في الحياة» يلزمنا بأن نعيشها في صورة طيبة، وأن نعمل من أجل ذلك، فإنها أيضاً تجعل من «مجرد الوجود في الحياة» سبيلاً إلى التطلع الميتافيزيقي. لذلك كانت قصة «زعللوي» في «دنيا الله» امتداداً لقصة الجبللوي في «أولاد حارتنا».

كانت «أولاد حارتنا»، كما قلت في فصل سابق، إضافة فكرية ضخمة، قبل أن تكون إضافة فنية، على غير ما يرى بعض النقاد ... هذه الإضافة هي التفرغ لمشكلة العلاقة بين الإنسان والله، بين الوعي البشري ولغز الوجود الإنساني. وأن حل الصراع الاجتماعي عبر التاريخ بواسطة الاشتراكية (توزيع الوقف بالتساوي على أهل الحارة) كان إيذاناً ببداية الصراع المير مع سر الوجود. وقال نجيب محفوظ في ذلك العمل الكبير، إن البشر جميعاً سيتحولون إلى سحرة (علماء) وقد يصلون إلى حل اللغز (إلى معرفة الله أو الجبللوي). وأولاد حارتنا يظنون حائرين بشأن الجبللوي: هل هو موجود أصلاً أم لا؟ ويقوم عرفة بمحاولة اغتياله (كشف السر) ومع ذلك فالجبللوي يشيع أنه راضٍ عن عرفة وأنه يحبه، وأنه هو وأمثاله سوف يعرفونه على حقيقته يوماً ما.

والدلالة هنا غاية في الوضوح، فالعلم قد حل مأساة البشرية على الصعيد الاجتماعي بالاشتراكية، والمعرفة أيضاً في طريقها الطويل سوف تنتصر، سوف تكشف السر العظيم،

وتصل إلى الله، إلى الحقيقة، إلى قلب الوجود. وكأنني بنجيب محفوظ يعيد صياغة الأسطورة اليونانية القديمة، أسطورة الوحش الرمزي الرابض عند مدخل المدينة يلقي أسئلته على كل من يَهم بالدخول، ويلتهم كل من لا يحل للغز، حتى «جاء شاطر وعانقَ الخطر» كما يقول الشاعر، وحل للغز، ولم تكن سوى بداية المأساة. أما نجيب محفوظ فقال إنها بداية الحياة والعودة إلى الفردوس المفقود.

قصة زعلبلاوي هي امتداد لقصة الجبلأوي لأنها صياغة جديدة لذلك التعطش الميتافيزيقي الخالد في النفس الإنسانية، ذلك التطلع الأبدى إلى المجهول والمطلق، إلى سر الوجود ولغز الكون، ذلك التشوق الدائم إلى شيء لا ندري عنه شيئاً ولا ندري له كُنْهًا، شيء — بالجملة — لا ندريه! «الداء الذي لا دواء له عند أحد.» كما يهتف بطل أقصوصة «زعلبلاوي». إنه رجل أصيب بمرض لم يعرفه العلم ولا العقل، وقد سمع منذ الطفولة بأحد أولياء الله يُدعى زعلبلاوي تخصص في علاج هذا المرض الوحيد المستعصي. وهذا هو أول الخيط الذي يستدرج به الفنانُ المتلقي، إلى أعماق شخصيته الرمزية. فالرجل يسأل الدين عن مكان زعلبلاوي، فيجاب فقط بأنه كان «معجزة»، ويسأل بعض الناس في غمرة زهول حياتهم اليومية فيكتفون بوصفه بأنه كان «دجالاً» ويجيبه بعض العقلاء: لماذا لا يستعين بالعقل؟ ويعطف عليه آخرون بقولهم إنه يندسُ بين الشحاذين أحياناً فلا يميّز من بينهم. وصاح أحدهم: «الرجل للغز! يقبل عليك حتى يظنوه قريبك ويختفي فكأنه ما كان.» وثالث يترنم في وصفه: «هو الطرب نفسه، وصوته عند الكلام جميل جداً، ما إن تسمعه حتى ترغب في الغناء، وتهيج أريحية الخلق في صدرك.» فإذا تساءل من جديد: «وكيف يشفي من المتاعب التي يعجز عنها البشر؟» — هذا سره، ولعلك تظفر به عند اللقاء..

وهناك شبه إجماع على أنه «حي» وإجماع مماثل على أنه قد يحضر الآن، وقد لا يُرى حتى الموت.

وقبل أن نمضي في الصياغة التحليلية لهذه الأقصوصة الكبيرة، ينبغي أن نشير إلى الدور الهام الذي يسندُه المؤلف إلى «بيت الله» في هذه المجموعة من القصص. فهو المكان الذي يهرع إليه عم إبراهيم يسكب فيه من ذات نفسه الشيء الكثير الذي ينوء به كاهل البشر جميعاً. وهو المكان الذي يلوذ به سكان درب الفساد فيخلصون من الغناء، وهو المكان الذي كان يعتقد أن يوجد به زعلبلاوي. ولكنه لا يوجد به! لماذا؟ أليس هو الله، كما تومئ الإشارات العديدة السابقة؟ أليس هو المطلق والمجهول الذي بحثت عنه شخصيات دنيا الله في كتب التصوف وتحضير الأرواح؟ لماذا لا يوجد إذن في بيت الله؟

لو كان الأمر هكذا، لكان عم إبراهيم وسكان درب الفساد آلهة، أو صوراً من زعللاوي. أو لكان زعللاوي نبياً وصورة من عم إبراهيم وسكان حي البغاء. عم إبراهيم وأولئك التعساء وإسماعيل الباجوري وأبو الخير، أنبياء فحسب. هم رُسل الفنان، ومهمتهم بناء رؤياه الفنية على ساحة صلبة من الإيمان بالقيم الإنسانية تتخذ رمزاً لها «بيت الله». ثم يجيء زعللاوي أو الله، تكملة لذلك البناء الشامخ. قد لا تخضع جزئيات الأفاصيل جميعها لهذا التفسير، ومع ذلك تبقى الخطوط العريضة تبحث لها عن خريطة محددة، فلا تجد سوى هذه الثورة الأبدية. التي ينطلق منها نجيب محفوظ في بناء رؤياه.

البناء ليس جدراناً صلبة من مادة الفكر فحسب، وإنما كما قلت هو التجسيم الفني لمجموعة هائلة من العواطف والمشاعر والانفعالات. بل يكاد يكون الفكر هو الشكل والانفعال هو المضمون، إذا لم يكن العنصران شيئاً واحداً متفاعلاً مليئاً بالصراع والنبض الحي. فإذا كان زعللاوي هو الله، هو الفكرة أو الحقيقة المطلقة، هو وجهة النظر التي يصبوب إليها الكاتب عدسته ويبني منطقها في التفكير ويعيد صنع العالم أو خلقه، فإن البحث عن هذه المعاني جميعها طريق مليء بالأشواك والأهوال «هذا العذاب من ضمن العلاج». كما يقول أحدهم للباحث عن زعللاوي. «الأقصوصة كموقف فني» هو العنصر الانفعالي، الشعوري، العاطفي الذي يتفاعل مع العنصر الفكري في وحدة جدلية عميقة تتيح لرؤيا الثورة الأبدية أن تنجلي وتتضح. إن العذاب هو السبيل الوحيد إلى زعللاوي فلم يعد كائناً في ذلك البيت الأسطوري (كما كان في أولاد حارتنا)، ولم يعد قاطناً بين أسوار المعمل (كما كان يعتقد عرفة وحنش) ... «هذا الرجل العجيب يُتعب كل من يريده، كان أمره سهلاً في الزمان القديم عندما كان يقيم في مكان معروف، اليوم الدنيا تغيرت، وبعد أن كان يتمتع بمكانة لا يحظى بها الحكام بات البوليس يطارده بتهمة الدجل، فلم يعد الوصول إليه بالشيء اليسير، ولكن اصبر وثق بأنك ستصل». فإن كانت هناك بعض الجزئيات الصغيرة تفلت من تصورنا الشامل للعمل الفني، فما ذلك إلا الرداء الواقعي الذي يكسبه لوناً قريباً من الأذهان والوجدان.

إن هذه الجزئيات «الواقعية» هي التي تعمق المعنى «الرمزي» لجوهر العمل الفني، فإن تكون العاطفة أو الانفعال أو الشعور مضموناً للبناء الفكري، يكون الشعر بظلاله وصوره وأنغامه هو إطار هذه العاطفة، فلا نستغرب أن يكون اللص نبياً في الشخصية الواحدة، أو ألا يوجد زعللاوي في أحد بيوت الله، وإنما في حانة! إنها الحدث الذي اتخذ شكل المكان المادي حيث حضر زعللاوي والرجل في غيبوبة الخمر، كما اتخذ دلالة رمزية

هي الرؤية الحدسية، الغيبوبة والخدر اللذان أرسلنا بالرجل إلى حديقة الأحلام حتى أحس برشاش نافورة صافٍ ينهل على رأسه وجبينه دون انقطاع (وهي اللحظة التي كان فيها زعلباوي حاضرًا وكأنه المسيح يقوم بعملية العماد المقدس حيث تحل الروح القدس في الإنسان) فإذا لطمه الوعي وأفاق، كان زعلباوي قد ذهب. وبالنطق التقليدي يجدُّ الرجل في البحث عن زعلباوي ويعلم استعداداه لأن يعطيه نقودًا، فيقول له: «العجيب أنه لا تغريه المغريات سيشفيك إذا قابلته ... بلا مقابل ... بمجرد أن يشعر بأنك تحبه». ما أعظم الشبه بين زعلباوي والجبلاوي مرة أخرى؟ الفرق الوحيد بينهما أن الطريق لم يعد مقصورًا على سحر عرفة وحنش، لم يعد منطقنا — وريث الحضارات الفكرية السابقة — سيد الموقف الحضاري الراهن، لم يعد العلم وحده قادرًا على تفسير عالمنا، ولم تعد الحتمية هي الكلمة الأخيرة في هذا العلم ... هناك — إلى جانب ذلك كله — الحدس والاحتمال ... إلى بقية هذه العناصر التي تدفع بالفن لأن يبيّن العالم من جديد. «وحسبي أنني تأكدت من وجود زعلباوي، بل ومن عطفه عليّ مما، يبشر باستعداداه لمداواتي إذا تم اللقاء. ولكنني كنت أضيق أحيانًا بطول الانتظار فيساورني اليأس، وأحاول إقناع نفسي بصرف النظر نهائيًا عن التفكير فيه. كم من مُتَعَبِينَ في هذه الحياة لا يعرفونه أو يعتبرونه خرافة من الخرافات فلم أعذب النفس به على هذا النحو؟ ولكن ما إن تلح عليّ الآلام حتى أعود إلى التفكير فيه وأنا أتساءل متى أفوز باللقاء. ولم يُبَيِّنْني عن موقعي انقطاع أخباره، فالحق أنني اقتنعت بأن عليّ أن أجد زعلباوي ... نعم، على أن أجد زعلباوي».

وهذه هي الكلمة الأخيرة في رؤيا نجيب محفوظ، رؤيا الثورة الأبدية. ومنهج الانطلاق اللانهائي. إنه عالم واسع رحيب، يقف فيه الإنسان وحيدًا غريبًا «على هذه الأرض» كما تقول المسيحية ويردد ألبير كامي. إلا أن غربة المسيحي مؤقتة، أو مرحلة، أو قنطرة إلى الفردوس الموعود. كما أن غربة إنسان كامي تنحدر به إلى هاوية لا قرار لها من اليأس، فهي لا تعد بشيء. أما غربة إنسان نجيب محفوظ فلا تعد بفردوس العالم الآخر، ولا تتوقف نهائيًا عن الوعد، وإنما هي تعد بأشياء وأشياء في هذا العالم بشرط أن يتسلح غريب هذه الأرض — في مواجهة محنة المجتمع ومأساة الوجود — بالنضال الثوري والتساؤل المستمر. وهما عنصران الثورة الأبدية، ومحور رؤيا نجيب محفوظ.

وهو موقف بعيد تمامًا عن أن يكون حلًّا وسيطًا بين الغربة المسيحية وغربة كامي. إنها «رؤيا» متكاملة لها بُنيانها الداخلي المتماسك يستمد عناصره من وحي المرحلة الحضارية التي نعيشها ومن صميم قضايا العصر. لذلك لم تتسم بالتفاؤل المسيحي

الساذج. ولا بالتمرد العبثي اليائس، وإنما اتسمت بطابع المأساة البالغة العنف، الدافعة إلى الحيرة الشديدة والبطولة الثورية في وقت واحد. فلا ريب أن التأكيد الملح على مأساة الوجود الإنساني يملؤنا بالحزن. ولكنه يدعنا في نفس اللحظة أن نتمسك بالحياة. وهذا ما يفسر لنا ما قاله نجيب محفوظ بشأن مسرحية «نهاية اللعبة» لصموئيل بيكيت من أنها لا تعدم الأمل «فالفن خلق والتشاؤم فناء».

وإنني لأحترم الفنان الذي يصور مأساة الوجود احتراماً عميقاً، كما أنني أحترم مأساة المجتمع احتراماً مماثلاً. والفنان الذي يصور المأساتين معاً أحترمه بنفس القدر والعمق. كل ما أرجوه أن يكون العمل فناً حقيقياً. والفن الحقيقي هو الجوهر العظيم الخالق الذي لا يزيّف الإنسان أو المجتمع أو الوجود. لذلك كان الصدق الفني هو المعيار الوحيد للفن الكبير، ولذلك أيضاً كان عمل الناقد — فيما أعتقد — مقصوراً على تحليل العمل الفني إلى عناصره الأولية، ثم صياغتها على نحو جديد، تنجلي به أوجه الاختلال أو التوازن أو الاهتزاز في الرؤية. كالفنان الذي يحلل العالم إلى عناصره الأولية كذلك، ويعيد صياغته على نحو جديد تنجلي به أوجه الانهيار والتحلل أو الانسجام والتماسك. ومن خلال الصياغة التعبيرية لهذا العالم يتبين لنا موقف الفنان ووجهة نظره؛ بل رؤياه، ومن خلال الصياغة النقدية للعمل الفني يتبين لنا موقف الناقد ووجهة نظره ورؤياه.

ورؤيا نجيب محفوظ ليست وليدة طفرة في أدبنا. لقد سبقها صف طويل من الأدباء العرب الذين حولوا الأقصوصة من الحدوتة والحكاية ووجهة النظر إلى الرؤيا. ورؤيا نجيب محفوظ ليست وليدة طفرة في أدبه، لقد أرسى دعائم ووجهها الاجتماعي منذ «همس الجنون» إلى «الثلاثية»، وبدأ في إرساء دعائم ووجهها الوجودي منذ الثلاثية إلى «دنيا الله» ... ومن ثم استطاع طيلة ربع قرن أن يتحول من الأقاليم ذات الدلالات الجزئية التي تتعاطف مع البشر وتسخط على الظلم، إلى الأعمال ذات المواقف ووجهات النظر التي تصوغ رؤياه الفنية الكبرى ذات الثورة الأبديّة.

ورؤيا نجيب محفوظ لم يكتمل بناؤها بعد؛ لأن تطوره — ومنهج هذا التطور — يؤكدان أنه لم يقل كلمته الأخيرة بعد، ومن هذه الزاوية يكون هذا الرجل فناً عظيم الانتماء لأنه عظيم الرفض، فهو لم يُغفل مأساة المجتمع ولا مأساة الوجود، أي أنه لم يُغفل الإنسان قط ... وهذا هو المنتمي العظيم.

الفصل الخامس

المنتمي في أرض الهزيمة

كبدول الساعة يتحرك أدب نجيب محفوظ في مرحلته الجديدة، لا يتجاوز أبداً تلك الحركة السريعة القصيرة التي تميل به هذه الناحية أو تلك في لمحة خاطفة، ولكنها لا تسأم هذا «الانتظام» الذي يبدو وكأنه حركة «مهلك سر» فما إن تلقى نظرة على آلة الزمن العتيدة حتى نجد الثواني وقد هرولت إلى عقرب الدقائق وأن هذه قد تجمعت حول عقرب الساعات تزعزعه من مكانه بين الحين والآخر فتتوالى الأيام والسنين، وبدول الساعة لا يني عن حركته المنتظمة وكأنه يؤكد الديمومة من خلال الثبات أو ما يشبه الثبات ... هكذا أرى أدب نجيب محفوظ في تلك المرحلة التي كانت «أولاد حارتنا» و«اللس والكلاب» و«السمان والخريف» من ثمارها المبكرة.

ولئن كانت «أولاد حارتنا» قد أهدتنا المنتمي المثال، أو المنتمي المفترض، فإن «اللس والكلاب» و«السمان والخريف» قد تخصصتا في المنتمي المحدد أو المنتمي الخاص. وإذا كان المنتمي العام والمجرد في «أولاد حارتنا» قد اكتسب سماته الأساسية من الفكر الإنساني في شموله وعالميته، فإن المنتمي المشخص في «اللس والكلاب» و«السمان والخريف» قد اكتسب سماته الأساسية من الفكر المحلي في جزئياته وخصوصيته ... ولا ينفي هذا التصور بطبيعة الحال أن ثمة وجهًا خاصًا بنا في «أولاد حارتنا» كما أن ثمة وجهًا إنسانيًا عامًا في الروايتين الأخريين ... ولكنني قصدت إلى القول بأنه إذا كانت «أولاد حارتنا» تمثل الدليل النظري لنجيب محفوظ في طريق الانتماء الثوري، فإن «اللس والكلاب» و«السمان والخريف» تمثلان أزمة الانتماء المصري التي اكتشفها على ضوء ذلك الدليل. وبالرغم من أن نظرية نجيب محفوظ في الانتماء إلى الثورة هي في النهاية حصيلة تجاربه في الفكر والحياة كما تتضح في «أولاد حارتنا» إلا أن أزمة الانتماء الثوري في مصر إبان الستينيات هي الواقع التفصيلي المحدد الذي عالجه — بكل ما ينضح به من كثافة وثقل — في

«اللس والكلاب» و«السمان والخريف» ... ومعنى ذلك أنه إذا كان المنهج الواقعي هو الأرض المشتركة بين الروايات الثلاث، فإن الانتقال من العام إلى الخاص بغير من بناء هذا المنهج بالحذف والتعديل والإضافة، بما يجعل من الروايات التالية لـ «أولاد حارتنا» مرحلة جديدة في أدب نجيب محفوظ ... بل إن تخصص «اللس والكلاب» و«السمان والخريف» في أزمة الانتماء المصري يجعل منهما مرحلة متكاملة كذلك. فالأعمال الأربعة الواقعة بعدها تُشكّل فيما بينها مرحلة جديدة تمامًا ... ولا أحد يدري ما يُضمّره الغيب في ضمير هذا الفنان ووجدانه.

ومع هذا أقول إن أدب نجيب محفوظ في مرحلته — أو مراحلها — الجديدة، يتحرك يمنة ويسرة كبندول الساعة حركة واحدة منتظمة، ولكننا نكتشف أن هذه الحركة القصيرة السريعة أبعد ما تكون عن «مهلك سر»؛ بل نكتشف أنها مصدر الثواني والدقائق والساعات والأيام والسنين، أي أنها مصدر الزمن في امتداده المتدفق بالحياة وإن تشابهت دقات البندول بين الحين والحين، فإنما لتعلن الشوط الذي قطعت «الديمومة» في مسارها «الثابت» ... وبعبارة أخرى نقول إن ثمة أفكارًا رئيسية في المرحلة الجديدة من تطور أدب نجيب محفوظ لم يتغير جوهرها وإن تغيرت تفاصيلها تغيّرًا يؤدي أحيانًا كثيرة إلى تأكيده. وكأني بالفنان يبدأ من البسيط إلى المركب إلى الأكثر تركيبًا حتى لتكاد تنمحي الوشائج بين البداية والنهاية، وإن لم تخل الخاتمة عند النظر الدقيق من بذرة المقدمة. هكذا تستطيع أن نتلقّف معظم الأفكار الواردة في «أولاد حارتنا» حول الوقف والبيت الكبير والجبلاوي والنظّار والفتوّات، وأخيرًا عرفة وحنش في بقية الأعمال التالية ابتداء من «اللس والكلاب» حتى «ميرامار». ولكننا حين نتلقف هذه الأفكار الرئيسية سوف نشهد ما طرأ عليها من تغير كبير يحول كثيرًا دون التعرف على الأصل البعيد. سوف نشهد المنتمي وقد عرف أزمة عميقة هزت كيانه حتى الأعماق، وهي أزمة لم يعرفها بصورة واقعية ملموسة أحد المنتمين إلى الثورة في «أولاد حارتنا» ... وسوف نشهد أن هذه الأزمة قد تطورت في «الطريق» و«الشحاذ» تطوّرًا خطيرًا وشئًا بالهزيمة التي طالعنا وجهًا لها في «ثرثرة فوق النيل» ووجهًا آخر في «ميرامار».

ولأن «أولاد حارتنا» ذات بُعد واحد هو البعد الفكري المجرد فإنها تُعد من الناحية الفنية رواية «بسيطة» تعتمد على الرمز الذهني المباشر بالرغم من معالجتها للقضيتين الكبيرتين في حياة البشرية؛ القضية الاجتماعية والقضية الميتافيزيقية ... أما «اللس والكلاب» وما

بعدها فإنها روايات «مركبة» ذات بعدين يتفاعلان على نحو غاية في التعقيد، فبالإضافة إلى البعد الفكري المجرد نجد الواقع الكثيف بكل أثقاله. والعلاقة بين الفكر المجرد والواقع المجسد أو بالأحرى بين النظرية والتطبيق، هي محور البناء الروائي في المرحلة — أو المراحل — الجديدة في أدب نجيب محفوظ ... فلا ريب أن الطابع الفكري لهذا البناء قد امتد من «أولاد حارتنا» إلى الأعمال التالية، ولكن يصعب كثيراً القول بأن هذا الطابع يشكل عنصراً وحيداً في الأبنية التعبيرية الجديدة التي أبدعها الفنان بوحى من أفكاره المسبقة والواقع المتغير معاً وفي وقت واحد ... ولقد صاغ نجيب محفوظ روايته الكبيرة «أولاد حارتنا» صياغة ملحمة حتى إنها لتخرج من نطاق التاريخ إلى نطاق الشعر^١ ومهما كانت نكهة التاريخ تغمر بناءها بعبق القدم فإنها تتناول حاضر الإنسان الحديث من وجهة نظر المستقبل والانتماء إلى الغد ... وهي تحمل معنى الانتصار سواء في مراحل تطورها الثلاث من جبل إلى رفاة إلى قاسم، أو في خاتمتها المتفائلة بقرب انبثاق فجر الأعاجيب. وحيث تقل عوامل الصراع الداخلي لتفسح مكاناً لصراع آخر بين الفرد والمجتمع؛ تزداد صلابة النسيج الملحمي وقدرته على حمل الأعباء الفكرية والشعورية التي يخبئها الكاتب في عقول أبطاله ووجداناتهم. والشحنة العقلية والعاطفية في «أولاد حارتنا» التي ترسبت في أعماق المنتمين إلى الثورة الأبدية هي النضال المسلح بالعلم لإقامة العدل الاجتماعي والتساؤل المستمر حول سر الوجود. وإذا كان أدهم قد فقد هو وذريته فردوس الجبلأوي عندما حاول أن يطلع على الكتاب المحرّم على الجميع الاقتراب منه أو معرفة سره، فإن عرفة قد جاوز أدهم في مسعاه؛ إذ اقتحم عرين الجبلأوي وقتل خادمه. ثم وصلت عرفة رسالة من الجبلأوي يباركه فيها قبل أن يلفظ أنفاسه بين يدي السيدة العجوز التي قامت بإبلاغ الرسالة. وأصبحت المشكلة الرئيسية أمام عرفة أن يعيد الحياة إلى الجبلأوي، فلم يعد ثمة تناقض بين أن يوجد الجبلأوي وأن يوزع الوقف بالتساوي بين أهل الحارة ... تلك هي الخاتمة الملحمية — المنتصرة — التي وضعها الفنان لروايته، فحل بذلك المشكلة الميتافيزيقية من خلال حله للمشكلة الاجتماعية.

وفي «اللس والكلاب» أجرى نجيب محفوظ أول اختبار لهذه النظرية في مجال الواقع الحي. وكانت «أولاد حارتنا» قد نُشرت في إحدى الصحف اليومية عام ١٩٥٩م، أي قبل أن يحدث ذلك التغيير الاجتماعي بقوانين يوليو ١٩٦١م، وبعد هذا التاريخ بعام واحد

^١ راجع: «نجيب محفوظ بين أولاد حارتنا والشحاذ» لمحمود أمين العالم، بمجلة «الهلال»، يوليو، ١٩٦٥م.

نُشرت و«اللس والكلاب». وهي تنتقل بنا من الجو الملحمي إلى قلب التراجيديا مباشرة. ذلك أن التغيير المنشود قد تم في مناخ أقل ما يوصف به أنه شديد الاضطراب، فلا تنظيم سياسي يقود تطلعات الجماهير إلى الاشتراكية، والقرارات الفردية تنزل من عل فلا يتحقق منها ما يتحقق إلا بالقهر ودون مراجعة، والمنتمون الثوريون يعجزون عن المشاركة في تصحيح ما يستوجب التصحيح ... وفي ظل هذا الغياب الشامل للتنظيم والديمقراطية جنباً إلى جنب القرارات العلوية التي لا يتسق مضمونها مع أدوات التنفيذ للدولة القديمة المهيمنة، يقع المنتمي في أزمة جديدة عنيفة بين الوجه الذي علمه الثورة وانضم إلى صفوف الطبقة الجديدة الوليدة وخان، وبين الوجه الرابض في أعماقه للكتاب والمسدس. ويسقط سعيد مهران بطلاً تراجيدياً مُضرَجاً في دمائه بين المقابر، لافتقاده همزة الوصل بينه وبين «التنظيم»، أي بينه وبين الجماهير التي يعبر عنها وبينه وبين الحرية التي يشارك في صياغتها. وعندما يمتص المناخ المدمر كل ما هو إيجابي وثوري في شخصية سعيد مهران لا يبقى أمامنا سوى المظهر الفردي والفوضوي والعبثي لحياته الدامية، على أن هذا المظهر لا ينبغي أن يخدعنا عن حقيقته الباطنة، فالحق أن نجيب محفوظ لا يعنيه أن يأتينا بالمنتمي الثوري المباشر في انتمائه وثورته، وإنما هو يعادل الانتماء والثورية معادلة موضوعية تخفي الكثير من الزوائد والحواشي والتفاصيل الواقعية التي عرفناها في شخص أحمد شوكت مثلاً ... إنه في المرحلة الجديدة يأتينا بشخصية ما تحمل في تضاعفها أثقال المجتمع الجديد بكل ما يشتمل عليه من تناقضات، وتبعات الرؤية الثورية لهذا المجتمع بكل ما تشتمل عليه من أبعاد. ولا يهمهم في الكثير بعد ذلك أن يحمل سعيد مهران بطاقة العمل الثوري أو لا يحمل ... فلقد يكون من المهم في بعض المراحل إبراز «نجاتيف» الصورة بدلاً من الصورة نفسها. أقول ذلك رداً على تصور البعض منا أن نجيب محفوظ لم يتناول «الثوري الحقيقي» بعد، وأنه اقتصر على تناول الانتماء السلبي أو الضائع.^٢ إن هذا التصور يغفل «اللعبة» الفنية التي يلعبها نجيب محفوظ في تجسيد أبطاله الجدد. فالصورة الأصلية لسعيد مهران وعيسى الدباغ وعمر الحمزاوي وأنيس زكي هي صورة «الثوري الحقيقي»، ولكن في ظل مناخ سلبي تتحول صورتهم الأصلية إلى هذا «النجاتيف» الشائه الذي تعرفنا عليه في العمل الفني. أي إن التشويه والسلبية والانحراف

^٢ راجع: «قراءة جديدة لنجيب محفوظ»، لأحمد عباس صالح، بمجلة الكاتب، الأعداد من نوفمبر ١٩٦٥م إلى أبريل ١٩٦٦م.

إلى بقية السمات البشعة التي تجرف هذه الشخصيات إلى هاوية السقوط، ليست سمات ذاتية كامنة بقدر ما هي انعكاسات مكثفة لواقع مشوه. وقد حرص الفنان على أن يعلق فكرة الثورة كمرآة فوق رؤوسهم جميعاً حتى يروا — ونرى معهم — ما آلت إليه الفكرة عند التحقيق من تدهور أليم ... فليس الشاب الذي يمسك بيسراه وردة حمراء في «السمان والخريف»، وليست إلهام في «الطريق»، وليس عثمان خليل في «الشحاذ» إلا فكرة الثورة في نقائها المجرد، ولا ينبغي على الإطلاق أن نعاملهم كشخصيات ثورية حية، وإنما كمرآة دائمة الحضور أمام الشخصيات الأخرى، أو هم الوجوه الراسبة في الأعماق والمتخفية عن العيون، ولكنها انتهت في ظل الأزمة الضارية التي يعانيتها المجتمع إلى ضياع محقق.

إن «الللص والكلاب» تبدأ حقاً من حيث انتهت «أولاد حارتنا» ولكن بغير أن ترى الحارة «مصرع الطُغيان ومشرق النور والعجائب» تلك النبوءة التي اختتم بها الفنان روايته الكبيرة. ولذلك فإن «الللص والكلاب» في نفس الوقت تُكرر كثيراً من المشاهد التي صادفناها في «أولاد حارتنا»، ولكنها تكررهما بصورة مركبة استوعبت بُعداً جديداً من الواقع الحي. ويمكن اختصار هذه المشاهد إلى مشهدين رئيسيين: أولهما ضراوة الصراع الاجتماعي، والآخر هو إخفاق الحل الميتافيزيقي. لقد أضاف «الواقع الحي» إلى انتصارات العلم والفكر الاشتراكي أن «طبقة جديدة» قد وُلدت في ظل الفراغ التنظيمي والسياسي والأيدولوجي، وأن هذه الطبقة التي يمثلها في الرواية «الصحفي» رءوف علوان قد خانت مبادئ الثورة وأمسّت العدو الأول لسعيد مهران وما يمثله من قيم ... وكذلك أضاف «الواقع الحي» أن الشيخ على الجنيدي لم يكن في جعبته من التصوف ما يشفي غليل سعيد مهران إلى الحرية والعدل:

سعيد: أنت شيخ سعيد ... هرب الأوغاد، كيف بعد ذلك أستقر؟

الشيخ: كم عددهم؟

سعيد: ثلاثة.

الشيخ: طوبى للعالم إذا اقتصر أوغادها على ثلاثة.

سعيد: هم كثيرون ولكن غُرمائي منهم ثلاثة.

الشيخ: إذن لم يهرب أحد.

سعيد: لست مسئولاً عن الدنيا.

الشيخ: أنت مسئول عن الدنيا والآخرة.

سعيد: المجرمون ينجون ويسقط الأبرياء.

الشيخ: متى نظفر بسكون القلب تحت جريان الحكم؟

سعيد: عند ما يكون الحكم عادلاً.

الشيخ: هو عادل أبداً.

سعيد: هل في وسعك، بكل ما أوتيت من فضل، أن تنقذني؟

الشيخ: أنت تنقذ نفسك إن شئت.

سعيد: هل نستطيع أن نُقيم ظل شيء مُعَوَّج؟

الشيخ: أنا لا أهتم بالظلال.

من ثم يسقط سعيد مهران فريسة الضياع المطبق بجناحين ثقلين، فلا المسدس بقادر على إصابة الهدف ولا بصيرة الشيخ الجندي بقادرة على الرؤية. ومن ثم يسقط بطل «اللس والكلاب» سقوطاً تراجيدياً تنزف دماؤه سؤال كبير ظن نجيب محفوظ أنه أجاب عليه في «أولاد حارتنا»، ولكن الواقع الحي المتغير استأنف الحكم قائلاً إن المشكلة تتفاقم ولا تزال بلا حل. وإذا كانت «نور» تمثل الأمل اليتيم الذي تراءى لسعيد مهران قبيل انهياره بلحظات قليلة؛ إذ كانت — وهي المومس — قد اختارت هذا الرجل المطارد لأن يكون رجلها بالرغم من الأخطار المهولة التي تحدد بهما، فإن «سنا» تمثل خيبة الأمل التي مزقت سعيد مهران فور خروجه من السجن، فإنها — وهي ابنته — لم تتعرف عليه واختارت الأم الآثمة وعشيقها الملوّث. وعندئذ لا بد وأن يسقط سعيد مهران علامة الاحتجاج الدامي على الواقع المشوه. ثم يلتقط نجيب محفوظ «سؤاله» الجديد، أو من جديد، فالحق أنه سؤال قديم وإن ازداد كثافة وتعقيداً، ويرمي به في أتون تجربة جديدة هي تجربة المتنمي إلى الماضي. تجربة عيسى الدبّاغ في «السمان والخريف»، وقد أحاطه الفنان بمجموعة من الشخصيات الرامزة إلى اختلاف وجهات النظر في الثورة والانتماء إليها أو ركوب الموجة أو الرفض. ومرة أخرى يكرر الفنان المشاهد الرئيسية في «أولاد حارتنا»، حيث نلتقي بالتصوف والانتهازي والمنتمي والمنتمي المأزوم. ولعل أهم المشاهد التي تحفل بها «السمان والخريف» هو مشهد الختام؛ حيث نلتقي بالمنتمي المفترض أو المتنمي المثال، ذلك الشاب الطويل الأسمر المبتسم أبداً المسك بيسراه وردة حمراء وهو يشير إلى عيسى الدبّاغ على الطريق الوحيد لتجاوز الأزمة بشرط ألا يُضَيّع ثانية واحدة من عمره تحت ظل التمثال الضخم للماضي الجميل.

ولا ريب أن «السمان والخريف» كانت جواباً يسير المنال على سؤال «اللس والكلاب»، لم تكن جواباً في عمق السؤال المطروح ... ذلك أنها تكاد أن تكون نقلاً حرفياً لإجابة

«أولاد حارتنا» بغير زيادة أو نقصان ... بل إنها تكرر قصة نور وسناء في «اللس والكلاب» في شخص ريري المومس وابنتها نعمات التي حملت بها من عيسى في إحدى لحظات السأم والوحشة المريعة. وقد لا يكون التكرار — عن هذه الرواية أو تلك — موازاة رياضية، ولكنها بالقطع ليست تعميقاً لأزمة المنتمي. وهي وإن بدت جواباً على سؤال فإنها لم تتعدّ كونها صدى الصوت ورد الفعل. وهكذا كانت حركة بندول الساعة من «اللس والكلاب» إلى «السمان والخريف» حركة منتظمة حقاً، ولكن بدايتها العنيفة ونهايتها الرخوة جسدت خللاً واضحاً يحتاج إلى إعادة النظر.

ولا بد لنا هنا من القول بأن أدب نجيب محفوظ لم يشهد وحدة دينامية بين الشكل والمضمون كما شهدا في هذه المرحلة الجديدة، بحيث إننا نغفل الشيء الكثير ونحن نعرض لأزمة المنتمي وهزيمته إذا لم نعرض للصياغة التعبيرية التي جسمت هذه الأزمة وتلك الهزيمة ... فالتعبير أمسى جزءاً لا ينفصل من المعبر عنه بحيث يستحيل القيام بعملية فصل متعسف بين الاثنين. بل في الحقيقة أن جانباً هاماً من جوانب الأزمة لا سبيل إلى تبيينه إلا بوضع اليد على أدوات التعبير التي استخدمها الفنان في «اللس والكلاب» بصورة رئيسية و«السمان والخريف» بصورة أقل شمولاً من الأولى. وهي الأدوات التي تواجهنا في مرحلة الهزيمة الكاملة من «الطريق» إلى «ميرامار». وليس هذا الحديث عن «اللس والكلاب» و«السمان والخريف» إلا مدخلاً تمهيدياً لتناول مرحلتين جديدتين في أدب نجيب محفوظ، هما: مرحلة الأزمة المركبة الطاغية في «الطريق» و«الشحاذ»، ومرحلة الهزيمة الضارية في «ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار»، فلست أكرر هنا حديثاً سبق عن «اللس والكلاب» و«السمان والخريف» في موضع آخر، وإنما أركز على أحد وجوها التي تتصل أوثق اتصال بمجرى الروايات الأربع التالية. وهو الوجه الذي يتطلب بناؤه الجمالي وقفة أطول. ونجانب الصواب إذا قلنا أن لا وشائج على الإطلاق بين مرحلتَي تطور نجيب محفوظ الكبيرتين، وأعني بهما المرحلة التي يمكن للثلاثية أن تكون علماً عليها، والمرحلة التي يمكن لللس والكلاب أن تكون علماً عليها. نجانب الصواب حقاً إذا قلنا أن لا وشائج على الإطلاق تربط بين المرحلتين الكبيرتين، فلا ريب أن الكثير من المرحلة الأولى قد تسلّل إلى المرحلة الجديدة بحكم وحدة المجتمع ووحدة الفنان ووحدة التقاليد الأدبية ... هذه الوحدات التي يتنفسها العمل الفني وينمو بها ويزدهر. فالمجتمع المصري الذي تركه نجيب محفوظ في نهاية الثلاثية عند ١٩٤٤م قد تغير قليلاً أو كثيراً بعد ١٩٥٢م، إلا أن الملامح الحضارية العامة لهذا المجتمع لا تزال كما هي وإن تبدلت معدلات التطور

الإنساني خارج بلادنا بما يستوجب من الفنان الحديث أن يردم هذه الهوة بين ركب الحضارة المتقدم ومستوى بلده المتخلف. وكذلك نرى الفنان الذي تركناه عند نهاية الثلاثية مهمومًا بقضية القضايا في حياة هذا المجتمع، معنيًا أشد العناية بالاستماع إلى دقات قلب هذا المجتمع، هو نفسه الذي نراه في مسيرته الجديدة لا تخدعه المظاهر العابرة عن الداء الكامن؛ بل إن أعماله الأولى تبدو جذورًا لأعماله الجديدة مضافًا إليها استماعه الدعوب لنبض العصر. وأخيرًا فإن التقاليد الأدبية خلال الخمسة عشر عامًا الماضية، وفي مجال الخلق الروائي على وجه التحديد، لم ينل منها التغيير منالًا جذريًا أو حاسمًا فلا يزال الجيل السائد في كتابة الرواية العربية هو الجيل الذي كتب الرواية الرومانسية أو الواقعية بشكلهما التقليدي، ولا يزال نجيب محفوظ في مقدمة هذا الجيل وطلبعته أقرب إلى الجيل التالي له من الشباب في تجاربهم النابضة بحياتنا وعصرنا معًا.

أردت القول إن ثمة أرضًا مشتركة بين القديم والجديد في أدب نجيب محفوظ تكونت عناصرها من المجتمع والفنان والتقاليد الأدبية. ولذلك ليس من الغريب أن نعثر في أدغال المرحلة الجديدة على فروع وأغصان من شجرة قديمة. فالمنتمي وأزمته، ليس قضية جديدة على أدب نجيب محفوظ. هذا من ناحية الفكر. وكذلك اللغة الروائية بكل ما فيها من كثافة وشفافية وأدوات حديثة، كالمونولوج والأحلام، ليست ظاهرة جديدة في أدب نجيب محفوظ. وهذا من ناحية الفن. فما الجديد إذن؟

لنستمع إلى نجيب محفوظ يقول: «لم تعد البيئة هنا ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها. الشخصية صارت أقرب إلى الرمز أو النموذج، والبيئة لم تعد تُعرض بتفاصيلها، بل صارت أشبه بالديكور الحديث، والأحداث يعتمد في اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية. والخطورة هنا أن تفرض الفكرة نفسها على الواقع فلا تتلاءم معه، أو تضطر لأن تخلق له واقعا خاصًا، ولكن حين تنبع الفكرة ونتيجة من الواقع لمعايشة خصة له، لا يوجد التناقض بينها وبين الواقع حين تحاول التجسد في شكل من أشكاله. على أن هناك صعوبة يواجهها الكاتب؛ إذ ينبغي أن تأتي الأحداث والأشخاص والجو العام للعمل الفني بصورة طبيعية بعيدة عن افتعال الصنعة والتدبير المسبق. وهو ما يبعد هذا المنهج في التعبير عن الأدب الفكري، وفي محاولاتي الأخيرة تتبع أفكار من الواقع؛ لأنه هو الذي يوحى بها، معه، وبالتالي فإنها تعود إليه دون أن يكون هناك فرض أو تناقض»^٣.

^٣ راجع: «اتجاهي الجديد ومستقبل الرواية» لنجيب محفوظ، بمجلة الكاتب، عدد فبراير ١٩٦٤م.

ولقد استطاع نجيب محفوظ في هذه الكلمات القليلة البسيطة أن يوضح إلى حد كبير «معنى» الإنجازات الجديدة في فنه الروائي ... ولكن تجسيد هذا المعنى قد احتاج من الفنان أن يغير كثيراً من أدواته التعبيرية ... فبدلاً من توزيع «الأزمة» على عدد كبير من الشخصيات، ربما بأنصبه متفاوتة ولكنها متساوية القيمة، يركز الكاتب في أعماله الجديدة هذه الأزمة بعينها — وفي مرحلة تجعلها أكثر احتداماً — على «شخصية واحدة» هي البطل الفرد، الذي ينطوي تكوينه التراجيدي على قضية فكرية هي انعكاس حاد للقضايا الاجتماعية التي يحتوي بها بقية الأفراد. لقد كان المجتمع في نسيجه الواقعي المعتاد هو الديكور الرئيسي لأعمال نجيب محفوظ القديمة، ولا يزال لهذا الديكور ظلاله التي يُلقي بها على أعماله الجديدة ولكن «الفكر» بنسيجه الذهني المجرد هو العصب الحي لهذه الأعمال. ولذلك فالبطل ليس كائنًا اجتماعيًا أو سياسيًا فحسب، وإنما هو أيضًا «فكرة» استنبطها الفنان من أرض الواقع حقًا، ولكنه استنبت أيضًا معها رموزًا غاية في الشفافية لها وجودها النوعي المستقل عن النسيج الاجتماعي. ولعل الفرق الجوهرى بين كمال عبد الجواد وسعيد مهران — مثلاً — يكمن في هذه النقطة الخطيرة، وهي أن أزمة كمال عبد الجواد لا تتكامل إلا بأزمة فهمي ورياض قلدس وأحمد شوكت، فهذه الأزمات على طول الرواية بمناخها التاريخي وأرضها الاجتماعية تُثمر في النهاية هذا التعبير الأمثل الذي ندعوه كمال عبد الجواد. أما سعيد مهران، فأكاد أقول إنه لا «يمثل» أزمة، وإنما هو الأزمة، وقد تكاملت وتجسدت في شخصية واحدة لديها ما يشبه الاكتفاء الذاتي، إن جاز تشبيه قدرتها على احتواء مختلف أبعاد الأزمة بغير الحاجة إلى شخصيات أخرى؛ بل ودون الحاجة إلى الزمان والمكان التقليديين. فالحقيقة الخارجية للبطل الجديد عند نجيب محفوظ تتساوى مع حقيقة داخلية لا تحتاج بطبيعتها إلى القياس الموضوعي للزمن، وبالتالي فإن حركة هذه الحقيقة لا تحتاج بطبيعتها كذلك إلى المنطق الشكلي في تصور المكان. على أن نجيب محفوظ لم يسلك إلى هذا الدرب الجديد من دروب التعبير المزدوج عن الحقيقتين الداخلية والخارجية مسلك جيمس جويس أو فرجينيا وولف، فيُغلب الحقيقة الداخلية على الحقيقة الخارجية بحيث تتضاءل الأخيرة إلى جانب الأولى وتكاد تختفي، وإنما هو قد حقق التوازن بين الجانبين على النحو الذي نلاحظه في أعمال فوكنر.^٤

^٤ راجع: «الجديد في قصة اللص والكلاب» للدكتورة لطيفة الزيات، بمجلة «الفكر العربي» اللبنانية، العدد الأول، مارس ١٩٦٢م.

إن البطل الجديد عند نجيب محفوظ ليس «نموذجاً بشرياً»، ليس «نمطاً» كهذه الأنماط التي يمكن أن تعكس لوحةً اجتماعية محددة الأبعاد ... وإنما هو «تجاوز» للوحة الاجتماعية والسياسية إلى اللوحة الحضارية الأكثر شمولاً بوجهيها المحلي الخاص والإنساني العام. ويكاد هذا البطل الجديد أن يصل بنا إلى حافة الأسطورة؛ لأنه يعود بنا من بعض نواحيه إلى البطل الإغريقي القديم، ويتصل من ناحية أخرى بعض الاتصال بالبطل المعاصر في الأدب الأوروبي. ومن هذه الزاوية يمكن القول بأن المرحلة الجديدة في أدب نجيب محفوظ لا ترتبط، بأية وشيجة كانت، بما يسمى «الرواية الجديدة» في الغرب ... فالبطولة في أدب نجيب محفوظ — بالرغم من كونها تراجيدية معقودة للإنسان، تمامًا كما هو الحال في التراجيديا اليونانية حيث الإنسان المطارد من القدر. وكما هو الحال في الرواية الوجودية ومسرح العبث حيث الإنسان المطارد من العدم. وفي هذين الحالين نرى الإنسان عند اليونان وأحفادهم من الأوروبيين المعاصرين على السواء، وقد تصور نفسه «مركز الكون» مهما اختلفت الزاوية التي ينظر منها هؤلاء عن الزاوية التي ينظر منها أولئك عن الزاوية التي ينظر منها نجيب محفوظ. أما «الرواية الجديدة» فثورتها تقوم أساساً ضد هذا التصور وتُلغيه جمالياً بالتركيز على جمادات الكون وعناصره غير الإنسانية، تلك هي الغربة الحقيقية أو الانفصال الحقيقي بين الإنسان والطبيعة كما تدل عليه أعمال المدرسة «الشيئية» وفي مقدمتها أعمال ألان روب جرييه ... وهي المدرسة التي يرى أصحابها أنه من الغرور والابتعاد عن الموضوعية أن نؤمن الطبيعة من حولنا ونراها من خلال ذواتنا، فذلك يؤدي إلى نوع من «الحلولة» لا علاقة له بالحقيقة ولا بالنظرة الموضوعية للأشياء. على النقيض من هذه الدعوى يزاوج نجيب محفوظ بين الإنسان والطبيعة في أعماله الجديدة مزوجة لم تحط بها أعماله الواقعية، فنحن نلاحظ بسهولة ويسر أنه يستخدم الطبيعة في هذه المرحلة استخداماً إنسانياً محضاً، وإن لم يجد عن ديكور الفكر ... فالماء والهواء والأضواء والظلال والأشجار والحيوانات، تشارك جميعها في صياغة الأزمة التي يعانيتها بطله بالإيماءة والإيحاء والهمس، وبخاصة عندما يستدرج هذا البطل إلى حقيقته الداخلية، فإن عناصر الطبيعة هنا تقوم بدور همزة الوصل بين الداخل والخارج في شخصية البطل. بل إنه بمجرد أن يكون ثمة «بطل» عند نجيب محفوظ هو الإنسان على أية حال، سواء كان رمزاً حضارياً شاملاً أو غير ذلك، فإنه يختلف منذ البداية عن جوهر الرواية الجديدة «الأوروبية» ... ومع هذا فإنه يمكن لنا، بل وينبغي، أن ندعو الرواية التي بدأ نجيب محفوظ في كتابها ابتداءً من «اللس والكلاب»

بأنها «رواية جديدة» ذلك أن المصطلح هنا وليد تطورنا الأدبي نحن وليس استعارة من المعجم الأوروبي، فهي «رؤيا جديدة» قبل أن تكون رواية جديدة. وقد استلزمت هذه الرؤيا بناءً جديداً تطلبت مواده وخاماته بحثاً شاقاً مريراً. فليست الرواية الوجودية بالرغم من اقتراب نكهتها من أدب نجيب محفوظ الجديد بالقالب النموذجي لبطولة عصرنا المحلي والعالمي على السواء، ولم يعد «روكنتان» أو «ميرسول» بالبطل المثالي لهذه المرحلة «المعقدة» التي نعيشها في مصر، والعالم. وليس مسرح اللامعقول بالرغم من اقتراب رائحته من أدب نجيب محفوظ الجديد، بالقالب الملائم لهذه الشحنة المتفجرة من الأفكار والانفعالات التي تجيش بها صدورنا وعقولنا في الوقت الراهن. ومع ذلك فلا سبيل إلى التعرف الحميم على المرحلة «الجديدة» من تطور نجيب محفوظ الأدبي إلا باستكناه الأواصر التي تربط بينه وبين هذين التقليدين الكبيرين في تاريخ الأدب الغربي: التقليد الأول الذي تمثله الرواية الوجودية حقاً ولكن في اتصالها بجذور عميقة تمتد إلى كافكا ودوستويفسكي. والتقليد الآخر يمثله مسرح العبث، ولكن في اتصاله بجذور عميقة تمتد إلى الأسطورة البدائية والتراجيديا اليونانية. وإذا كان مناخ الحرب العالمية الثانية هو الذي أثمر البطل التراجيدي الحديث في الغرب، لا منتمياً وعبثياً وامتدداً، فإن مناخ ما بعد الحرب قد انعكس على الشعوب الحديثة الاستقلال في ذلك التفاوت الحضاري المرعب بينها وبين عصر العلم، وانعدام التقاليد الديمقراطية في أسلوب الحكم. ومن ثم كان «المنتمي» هو البطل التراجيدي في بلادنا. ولكم ودَّ نجيب محفوظ أن يسيطر الفكر الاشتراكي على أزمة المنتمي الثوري بانتقاله من فضاء التجريد النظري إلى أرض الواقع التطبيقي كما تشير بذلك اليوتوبيا الملحمية في «أولاد حارتنا» ... لولا أن رافقت تجربتنا الاجتماعية انحرافات بالغة العنف ليس أقلها ظهور طبقة جديدة وارثة لامتيازات المجتمع القديم^٥ ومعها برزت على السطح أزمة الحرية كما لم تبرز من قبل. وواجه المنتمي إلى الثورة في مصر تناقضات دامية أكثر حدة من التناقضات التي كانت تنهش لحمه فيما مضى. كان التناقض بينه وبين المجتمع السابق على الثورة تناقضاً طبيعياً، فبالرغم مما يسببه من أزمات للمنتمي الثوري لم يكن ينهش منه سوى اللحم والدم والعظم. أما التناقضات التي تراكت بينه وبين المجتمع الثوري فكانت تنهش منه إلى جانب ذلك كله، القلب والعقل

^٥ راجع: «حول قضية الطبقة الجديدة في مصر»، لعادل غنيم، بمجلة الطبيعة، عدد فبراير ١٩٦٨م.

والوجدان. ومن هنا لم يكن نموذج «كمال عبد الجواد» كافياً لأن يُجسد الأبعاد الجديدة لمأساة المنتمي إلى الثورة. لم يُعد الصراع الطبقي والنضال الديمقراطي وحدهما يُشكّلان جوهر المحنة الوافدة مع تعاظم التقدم العلمي خارج ديارنا بحيث يكاد التخلف أن يكون قدرنا^٦ وكذلك تعاقبت أشكال التنظيم السياسي الواحد بحيث تكاد أزمة الحرية أن تكون هي الأخرى قدرنا. ومن هذه العناصر المعقدة وتفرعاتها الدقيقة وُلد البطل التراجيدي الجديد في أدب نجيب محفوظ تجسيداً موضوعياً أميناً لهذه الأزمة المركبة. وهو لذلك بطل مركب يعادل أزمة نجيب محفوظ ومأساة جيلنا معادلة موضوعية خالصة من الناحية الجمالية. فهو البطل الذي يلغي المسافة بين الخالق والمخلوق فلا يصبح بوقاً لفكرة ولا تجسيمياً مباشراً لانفعال طارئ. وإنما يبطل معنى «الرواية» ما دامت الذات هي محور الرواية ... وليس من الغريب ألا يهتم الفنان في هذه الحال ببقية الشخصيات إلا من زاوية قدرتها على إضاءة موقف البطل وزاوية النظر التي يبصر منها كل شيء. فلم تعد الشخصيات الثانوية «شخصيات» بالمعنى الروائي التقليدي، وإنما هي الأضواء والظلال التي تحدد أكثر فأكثر مكان البطل من الأحداث. إنها ليست إلا الشرايين التي تُمدّه بدماء الحياة الفنية، فهي تتمتع مثله بوجود نوعي مستقل، وإنما هي بمثابة الركائز الحية التي يستند عليها قيام البطل بدوره التراجيدي في الرواية. ويختلف هذا الدور اختلافاً عميقاً عن الدور الذي كان يقوم به البطل اليوناني القديم، فهو لا يحمل بذرة السقوط في تكوينه المفترض، هو لا يحمل اللعنة بين جوانحه من قبل أن يولد، هو لا يضمّر السقوط منذ البداية ... فليس من قدر مكتوب على بطلنا. وكذلك فهو يختلف اختلافاً عميقاً عن البطل العدمي الحديث، لأنه لم يشارك في إبداع الثورة العلمية المذهلة التي وضعت الإنسان من جديد أمام مصيره في مواجهة عاتية. فليس من مطاردة بين بطلنا والموت. وإنما يقوم صرح البطل التراجيدي في حياتنا وفي أدب نجيب محفوظ على أساس التفاعل المطرد بين الواقع والإنسان، على أساس ملاحقة الواقع للإنسان، ومحاولة الإنسان اللاهثة لاحتواء هذا الواقع وتجاوزه. أي إنه ليس هناك «مجهول» كتب على بطلنا هذا القدر المزدوج من التخلف الحضاري وغياب الحرية للدرجة التي تصل بهذا البطل إلى حافة اليأس. كما أنه ليست هناك «مطاردة» غير متكافئة بين بطلنا النسبي وموتنا المطلق للدرجة التي تصل بهذا البطل إلى حافة الهزيمة. وإنما يتجاذب المنتمي المصري — والعربي بشكل عام —

^٦ راجع: «التحدي الأمريكي»، الترجمة العربية، دار الآداب، بيروت.

الفعل ورد الفعل ... فإذا كانت هناك «بذرة» ما في تكوين هذا المنتمي فهي ليست بذرة سلبية مطلقة تقضي عليه بالسقوط مهما ناضل ضد النهاية الفاجعة نضالاً نبيلًا وأليماً. وإنما «تتكون» بذرة السقوط داخل المنتمي وخارجه معاً وفي وقت واحد، حتى ينتهي إلى الخاتمة التراجيدية بالانهيار التام. وأنت تشعر حتى النخاع بأن سقوط البطل عند نجيب محفوظ، هو سقوط عام وشامل لنا جميعاً ... فكما أن هذا البطل يلغي المسافة بينه وبين المؤلف فلا يعود ثمة معنى «للمرواية» فإنه — وب نفس المقدار — يلغي المسافة بينه وبين المتلقي فلا يعود ثمة معنى لقصة «مروية»؛ بل تصبح هناك «تراجيديا» كاملة الأبعاد اختارت القلب الروائي حقاً، ولكنها لم تتخلّ قط عن خواصها الدرامية.

والخاصية الأولى الناتجة من توحّد الذات مع العالم هي ذلك الحديث الداخلي الذي لا ينقطع، ويدعى بالمونولوج. على أننا ينبغي أن نفرق بين مستويات ثلاثة رئيسية لمجرى الشعور حيث يلتقط الكاتب جزئياته من هنا أو هناك. وتبدأ هذه المستويات من منطقة اللاشعور وتنتهي بمنطقة الإدراك المنطقي الواضح الذي يمكن إيصاله للآخرين. والمستويات القريبة من اللاشعور يستحيل فهمها ولا تعني الكاتب في الكثير، أما المستويات التي تتدرج في وضوح نسبي وتسبق مرحلة الكلام فهي التي تعني الكاتب كثيراً ... فالشعور فيها يتأثر بالأشياء والأحداث الخارجية ... وتتحكم هذه المؤثرات في مجرى الشعور، ولكنه يمتصها ويحتويها فيمسيان شيئاً واحداً، وحينئذ تؤدي هذه المؤثرات دورها بتجديد المجرى وتنشيطه. والمبدأ الأساسي الذي ينظم مجرى الشعور هو توارد الخواطر الحر، أي قدرة الشيء على الإحياء بشيء آخر إحياء كلياً أو جزئياً، وكذلك التوارد الكيفي الممثل أو المناقض؛ حيث يدعو الشيء إلى التفكير في مثيله أو نقيضه على السواء. وتلك إذن هي طبيعة مجرى الشعور المتجددة والمتغيرة فلا يحكمه الترتيب المنطقي التقليدي ولا يحده الزمان والمكان، فهو ينتقل بحرية تامة من مكان إلى مكان وتختلط فيه مستويات متعددة من الماضي والحاضر والمستقبل المتوهم.^٧ وهذا هو الفرق الجوهرى بين أبطال نجيب محفوظ، وأبطال جويس وكافكا وبروست، بالرغم من إفادته التكنيكية من هؤلاء جميعاً. ذلك أن «الخارج» في أعمال نجيب محفوظ مؤثر عميق الدلالة على «تطور» مأساة أبطاله وفق التفاعل الدائم بينهم وبين واقعهم، وهو التفاعل الذي يتم في دائرة «المحتمل» و«الممكن» لا في دائرة الحتمية، سواء كانت الحتمية العبتية السوداء عند كُتاب

^٧ راجع هذه النقطة بالتفصيل في المقال السابق ذكره للدكتورة لطيفة الزيات.

الغرب البرجوازي، أم الحتمية البيضاء المتفائلة عند كتاب الشرق الاشتراكي، وربما كانت تلك الدائرة من الاحتمالات المتواصلة والممكنات الأبدية هي المصدر الحقيقي لحركة «بندول الساعة» في أدب نجيب محفوظ الجديد. وربما كانت أيضًا مصدر احتفاظه بالتوازن بين الحقيقتين الداخلية والخارجية. وربما كانت أخيرًا مصدر ذلك اللون الخاص من ألوان المونولوج، وأعني به «الحديث النفسي» الذي قد يتطور قليلًا إلى مرحلة المونولوج الداخلي غير المباشر، ولكنه بالقطع لا يصل إلى مرحلة المونولوج الداخلي المباشر. وتُعد أعمال جويس خير الأمثلة على هذا اللون الأخير من ألوان المونولوج الذي يعكس الأعماق المعتمة للأشعور بصورة لا يفترض معها وجود سامع ... أما نجيب محفوظ فيستخدم «الحديث النفسي» الذي يفترض وجود سامع جنبًا إلى جنب مع «وصف مجرى الشعور» بواسطة السرد التقليدي. وذلك حتى لا يختلط الأمر اختلاطًا شديدًا لا يسمح بأي قدر من الفعالية في تطوير العمل الفني والمتلقي على السواء. وهكذا يضع الفنان في اعتباره — غير أسطورة الفن الخالص — المستوى الحضاري للبيئة المتلقية لهذا الفن بتطويع أدواته التعبيرية لما يمكن أن يؤثر في هذه البيئة وأن يغيرها، فلا بد من الاتصال بها والانفصال عنها بقصد تجاوزها معًا ... أما الاكتفاء بالانفصال عنها تمامًا فإنه لا يثمر تأثيرًا ولا تغييرًا.

وتستتب خاصية «الحديث النفسي» و«وصف مجرى الشعور» في المرحلة الجديدة من أدب نجيب محفوظ، مشكلة الزمن الروائي. فالحديث النفسي يلتقط الأفكار والمشاعر القريبة من السطح حقًا، ولكن وصف مجرى الشعور يلتقط الأفكار والمشاعر الغائرة في الأعماق. ويصل الفنان بين المستويين بتوظيفه للضماير الثلاثة توظيفًا قادرًا على تحقيق هذا التوازن بين الحقيقة الداخلية الراسبة في أدغال النفس البشرية، والحقيقة الخارجية القادمة مع المجتمع والتاريخ. فليس الزمن الموضوعي الذي عرفناه في الثلاثية بقادر على تشكيل «المحتمل» و«الممكن» في المرحلة الجديدة، إن الزمن الموضوعي هو العمود الفقري للحتمية. وليس الزمن الداخلي الذي عرفناه عند جويس ولا الزمن الوجودي الذي عرفناه عند سارتر وكامي، ولا الزمن النفسي الذي عرفناه عند داريل وفوكنر، هو الزمن القادر على تجسيد الأزمة الدامية التي يعانيتها الثوري في مصر، وهو خامة نجيب محفوظ الفنية، وهي خامة تختلف أصلًا عن خامة هؤلاء الكتاب من ناحية، كما تختلف إلى حد كبير عن خامة الثلاثية وما قبلها من ناحية أخرى. لذلك كان المزيح المركب من الماضي والحاضر والمستقبل، ومن ضمير المتكلم والغائب والمخاطب، هو تلك الأداة التعبيرية التي حملت عبء الزمن الجديد في أدب نجيب محفوظ. ولم يعد ثمة تناقض بين ضمير المتكلم مثلًا

— وهو الضمير العالم بكل شيء — وضمير الغائب الذي لا يعلم شيئاً، وضمير المخاطب الذي يعلم شيئاً فشيئاً.

ويعتمد «الحديث النفسي» و«وصف مجرى الشعور» على الحوار والسرد معاً، ولكن الحوار هو الأداة الرئيسية في التعبير، سواء كان حواراً مع النفس أم مع الآخر. ذلك أنه الأداة القادرة أكثر من غيرها على التقاط الذبذبات المتوترة بين شدّ وجذب وبين مد وجذر. وهو الأداة الفعّالة في تجسيد متناقضات الفكر والشعور، متناقضات الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية معاً. وقد بلغ الأمر بنجيب محفوظ أن يرفض تسمية أعماله «روايات» بل «قصصاً حوارية»^٨ وهي ليست تسمية صحيحة، ولكنها تؤكد صحة الظاهرة التي أدعواها بسيادة الحوار على السرد الأسباب نابعة من العمل الفني ومن وحي المادة الفكرية التي يتضمنها، وأقصد بها أزمة المنتمي وهزيمته. فإذا كانت التراجيديا هي القلب الأصيل لأزمة الانقسام الداخلي، فإن الرواية النثرية لو استخدمت لنفس الهدف، لا بد وأن يكون الحوار — أي التناول الدرامي للمأساة — هو التجسيم اللغوي الرئيسي. بل إن السرد، ذلك الجناح الآخر في التعبير عن المأساة، يختلف اختلافاً استراتيجياً عن السرد المألوف في الرواية التقليدية. فالمنطق الشكلي يكاد يندم في ضبط السياق اللغوي، حواراً أو سرداً ... فالحلم هو الضابط الإيقاعي الوحيد لهذا السياق، سواء كان حلم نوم أو يقظة، فالمادة الحلمية تشكل النسيج الأساسي في الرواية الجديدة عند نجيب محفوظ. والحلم في النهاية هو الإطار الذي يبرر اختلاط الماضي بالحاضر بالمستقبل، كما يبرر تلاشي مقياس الرسم التقليدي ... فالمكان يفقد ملامحه المألوفة للذاكرة الواعية، وتتغير أشكاله وأحجامه ومواقعه وفق التغيرات الحلمية الشاملة. ولا بد للغة هنا من أن تتسق اتساقاً كاملاً مع هذا الحلم الروائي، على النقيض من المرحلة التقليدية في أدب نجيب محفوظ؛ حيث كانت الرواية الواقعية تتطلب لفناً انسجماً لفظياً متقناً مع مقاييس الواقع الخارجي المألوفة للعين المجردة. هنا تتعدد مستويات اللغة تعدد مستويات الشخصية الروائية، فإذا كان صابر الرحيمي وعمر الحمزاوي وأنيس زكي وسرحان البحيري يمثلون، إلى جانب ذواتهم البشرية العادية، معاني أخرى أكثر شمولاً وتجريداً. فإن اللغة التي ينطق بها هؤلاء لا بد وأن تكون هي الأخرى ذات وجهين في التعامل الفني مع المتلقي. لا بد وأن تحمل وجهها التقليدي المعتاد جنباً إلى جنب مع وجهها الرمزي الجديد. وكذلك فإن

^٨ راجع: «المصور»، عدد ٨ نوفمبر ١٩٦٧م.

اللغة الجديدة في أدب نجيب محفوظ لا تجسد ولا تخاطب مستوًى واحدًا من مستويات الوعي، فلأن هناك مونولوجًا أو حديثًا نفسيًا ووصفًا لمجرى الشعور فإن هذه اللغة عليها أن تهبط إلى أغوار الشخصية لتنتقل الشعور الغامض كما هو، وعليها أن تلهث في مطاردة الانفعال الطارئ الطافي على السطح كما هو، وعليها أخيرًا أن تتحكم في ميزان حرارتها بحيث ينقل إلينا درجات الفكر البارد كما هو. أي إن اللغة في هذه المرحلة الجديدة حقًا، تقوم بدور مخالف لما ندعوه أحيانًا بوظيفة «التعبير»، وإنما هي تتحول إلى عنصر من عناصر العمل الفني وليس مجرد أداة للإفصاح. وعلى هذا النحو يصبح لموسيقى اللفظ دور جوهري في عملية البناء الروائي، وليس دورًا خارجيًا من وشي الصنعة. وتصبح قضايا تقليدية مثل العامية والفصحى أو اللغة الثالثة المنتقاة من الألفاظ العامية ذات التركيب الفصيح فيمكن نطقها بالطريقتين ... تصبح قضايا بائرة؛ لأن اللغة هنا ليست لذاتها، وليست رداءً خارجيًا، إنما هي جزء جوهري من الكل الروائي يتكامل بنموه لحظة لحظة، يكتسب قيمته الفنية الحقيقية من الأقيسة الداخلية للرواية، وليس من المفاهيم الوراثية في النحو والصرف. هكذا تنحت الشخصية ألفاظها؛ بل وحروفها، فضلًا عن تراكيب هذه الحروف والألفاظ من صميم مواقفها المتداخلة المتشابكة المتغيرة دومًا. وهكذا أيضًا — وبنفس المقدار — تنحت اللغة شخصياتها ومواقفها فضلًا عن الأحداث المكوّنة والمطورة لهذه الشخصيات القلقة المتوترة دومًا. أي إن الشخصية أصبحت على وجه ما هي اللغة، كما أصبحت اللغة على نحو آخر هي الشخصية، ولم يعد ثمة مسافة تفصل بين الشخصية في حقيقتها، والأداة اللغوية المعبرة عنها، فقد أمسيا شيئًا واحدًا، ما يهدد اللغة يهدد الشخصية وما يهدد الشخصية يهدد اللغة في تفاعل إيجابي متبادل يصوغ الشخصية واللغة معًا وفي وقت واحد.

والحق أن اللغة في هذه المرحلة الجديدة قد حملت أثقالًا وأعباء جديدة تمامًا على اللغة العربية والرواية العربية جميعًا. والحق أيضًا أن نجيب محفوظ قد عانى معاناة الأنبياء في خلق هذه اللغة الجديدة، فهي لم تكن قط بحثًا عن لفظ جديد أو تركيب جديد أو خيال غير مطروق، وإنما كانت رؤيا جديدة للغة كجزء لا ينفصل عن رؤيته الجديدة للعالم والإنسان. هذه الرؤيا التي قد يتحمس البعض لظلالها على الكلمات فيسمونها شعرًا، وهم يقصدون ما آلت إليه من تركيز وتكثيف وشفافية ... وقد يعترض عليها البعض الآخر لمجافاتها المعاجم المحفوظة والأذواق البصرية والسمعية التي نشأنا عليها وتربينا، وهم يقصدون هذا «اللامنطق» في رصف حروفها وألفاظها وتراكيبها. ولكن

لا سبيل أمام المتحمسين إلا التخصيص بدلاً من التعميم، والغوص في الأعماق بدلاً من التقاط الظواهر السطحية، كما لا سبيل أمام المعارضين إلى إعادة النظر في وظيفة اللغة من البداية ووظيفة الفن كذلك والعلاقة بين الفن واللغة. إلا إذا نظرنا إلى هذه اللغة الجديدة بحق في اتصالها الوثيق بالرؤيا الجديدة التي يقدمها نجيب محفوظ في مرحلته الجديدة ... فهذه الرؤية وحدها هي التي تحدد المنطق واللامنطق في السياق الروائي من لغة وشخصيات وأحداث ومواقف.

فما هذه الرؤيا الجديدة؟

سؤال يردُّنا من عالم التجريدات الذي حاولنا فيه أن نحصي معالم التجديد الفني فيما بعد الثلاثية وأولاد حارتنا، كمدخل إلى عناصر التجديد الأخرى التي طرأت على أدب نجيب محفوظ إبان مرحلة التحول الدامية التي يجتازها مجتمعنا. ومنذ البداية أقول إنه إذا كانت «اللس والكلاب» و«السمان والخريف» تمثلان «بداية» الأزمة أو مقدماتها فإن «الطريق» و«الشحاذ» معاً يمثلان عنفوانها، أي يجسدان الأزمة نفسها، أما «ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» فيمثلان النهاية الأسيفة التي انتهت إليها، وأعني بها الهزيمة. فلم يكن حديثنا إذن عن «اللس والكلاب» و«السمان والخريف» في مقدمة هذا الفصل تكراراً لما جاء عنهما في فصل سابق، بل تمهيداً ضرورياً لتناول هذه المرحلة الجديدة الخطيرة، مرحلة الانتقال التي تمثلها الروايات الأربع «الطريق، الشحاذ، ثرثرة، ميرامار». كذلك فإن حديثنا المجرد عن الإنجازات الجمالية لهذه الأعمال ليس إلا تعميماً ضرورياً في البداية كمدخل لتناولها في التطبيق بصورة أكثر تخصيصاً وتفصيلاً.

إن دورة السؤال والجواب في روايتي «اللس والكلاب» و«السمان والخريف» تضع الفنان حقاً في مأزق حرج، وذلك حين تضعنا معه من جديد أمام النقطة التي انتهت إليها اليوتوبيا الملحمية «أولاد حارتنا» ... ولا بد إذن من البحث عن طريق جديد لعله يعطي جواباً جديداً. ومن هنا كانت «الطريق» و«الشحاذ» مرحلة البحث عن هذا الطريق الجديد والجواب الجديد. هما روايتان من أدب الرحلات، ولكنها رحلات خارج الزمان والمكان من أحد الوجوه، وإن تمت في إطارها التاريخي والجغرافي على وجه آخر من هذه الوجوه. وهي بالقطع ليست مجرد رحلات نفسية في أعماق الذات البشرية، كما أنها ليست مجرد رحلات فكرية في متاهات العقل الإنساني. إن أهم صفاتها، فيما أعتقد، أنها ليست رحلات «معلومة» المقدمات والنتائج من قبل أن يخطو الإنسان خطوته الأولى كما هو الحال في

«أولاد حارتنا»، كما أنها ليست اختباراً عملياً لتخطيط نظري كما هو الحال في الروايتين التاليتين لها. إن «الطريق» و«الشحاذ» رحلتان — أو محاولتان — مترادفتان جوهريهما البحث. والبحث يحتمل الممكن ولا يعرف اليقين أو المستحيل. ولكنه يتضمن دائماً عنصرَي المعرفة والجهل جنباً إلى جنب، ومن لحظة إلى أخرى يعرف المرتحل ويجهل، ويعرف ويجهل إلى ما لا نهاية ... ويظل الشوق العارم إلى المعرفة هو وقود الرحلة إلى المجهول، فإذا نفذ الوقود وقعت الكارثة. ومأساة الرُّحَل العظام أنهم يكابدون الشوق بلا توانٍ ولا غاية لهم سوى البحث في ذاته، فهم يدرون أن لا نهاية محققة للطريق الذي قطعوا فيه شوطاً أو أشواطاً. والبحث وحده هو الذي يمنح حياتهم معنى بالرغم من إطلالتهم الدائمة على حافة اللامعنى. ذلك أن البحث في ذاته ليس إلا تلك الرغبة المتجددة في الحياة مهما كان الموت هو النهاية المؤكدة لها. والموت أثناء البحث، أي أثناء الحياة الحقيقية، يفضل المرتحلون العظام على الموت أثناء الموت، أي أثناء الحياة الميتة. لأن البحث اختيار والموت اضطرار، والتعاسة لا حد لها إذا استبدلنا الاختيار الوحيد باضطرار جديد ... فكأنما ارتضينا الجبر مرتين. نحن الذين نَفْضَلُ بقية الكائنات بهذه اللؤلؤة الثمينة المسماة بالحرية.

والبحث عن الحرية والكرامة والسلام هي رسالة صابر بطل «الطريق». والبحث عن التوافق بين ذرّات الكون والانسجام هي رسالة عمر الحمزاوي بطل «الشحاذ». ومن قبل أن نجوس معهما الرحلة الطويلة الدامية، علينا أن نتذكر ذلك التمهيد الخطير الذي قدم به الفنان لهذه الرحلة بقصة «زعبلاوي» المنشورة في مجموعته «دنيا الله». بضمير المتكلم يحدثنا بطل الأقصوصة أنه قد أصيب بالداء «الذي لا دواء له عند أحد»، فلم يرَ بُدّاً من البحث عن الشيخ زعبلاوي؛ فقد سمع عنه الكثير منذ عهد الطفولة. ويبدأ المريض رحلته ابتداء من قاضٍ شرعي إلى بائع كتب قديمة إلى شيخ حارة إلى أحد الخطاطين إلى أحد الموسيقيين. وعند أولئك جميعاً تألّق الأمل لحظة وضاع. ولكنه استطاع أن يجمع بعض الصفات التي يمكنه بها التعرف على زعبلاوي فهو، «على أي حال حي لم يمت، ولكن لا مسكن له»، و«قد يندس بين الشحاذين فلا يُمَيّز بينهم»، و«الرجل اللغز! يقبل عليك حتى يظنوه قريبك ويختفي فكأنه ما كان»، و«في وجهه جمال لا يمكن أن يُنسى»، «هذا الرجل العجيب يُتعب كل من يريده، كان أمره سهلاً في الزمان القديم عندما كان يقيم في مكان معروف، اليوم الدنيا تغيرت، وبعد أن كان يتمتع بمكانة لا يحظى بها الحكام بات البوليس يطارده بثُهمة الدجل، فلم يعد الوصول إليه بالشيء اليسير، ولكن اصبر

وثق بأنك ستصل». وبفضله صنع الخطاط أجمل لوحاته والموسيقي أجمل ألحانه، «هو الطرب نفسه، وصوته عند الكلام جميل جداً، ما إن تسمعه حتى ترغب في الغناء، وتَهيج أريحة الخلق في نفسك». وبالرغم من اجتماع هذه القرائن الكثيرة على «وجود» زعلباوي، والأدلة العديدة على مظهر هذا الوجود، إلا أن مريضنا لم يهتد إليه. حتى قيل له إن سكيراً من الريف ينزل القاهرة كل فترة ويقضي وقته بإحدى الحانات يعرف زعلباوي معرفةً وثيقة، فذهب إليه عسى أن تنال المراد. وتوجه المريض إلى الحانة المبتغاة فالتقى بالرجل ولكنه لم يصادف زعلباوي؛ بل تأكد لديه حينذاك أنه لن يراه أبداً ما دام على هذه الدرجة من الإلغاز والإعجاز. وعندما تبادل الكئوس مع رجل الحانة انتشى بالخمير إلى حد السكر وتراءت له فيما يشبه الحلم هضبة من الياسمين في حديقة لا حدود لها، وثمة رشاش نافورة يصب ماء صافياً فوق رأسه، وأغاريد الطير من كل نوع تحيط السمع بأهازيج الجنة، «وثمة توافق عجيب بيني وبين نفسي، وبيننا وبين الدنيا، فكل شيء حيث ينبغي أن يكون بلا تنافر أو إساءة أو شذوذ ... ونشوة طرب يضح بها الكون.» وحين استيقظ من الحلم أو ما يشبه الحلم أنبأه صاحبه أنه نام نوماً عميقاً بالرغم من أن رجلاً طيباً حاول إيقاظه وتنبيهه بقليل من الماء رشه فوق رأسه، فلما تساءل عن كنه الرجل الطيب فاجأه رفيق الحانة بأنه لم يكن سوى الشيخ زعلباوي. وقبل أن يفتح فمه بالدهشة عرف أنه قد يأتي غداً، وقد لا يأتي طول العمر، وأنه لا تغريه المغريات، ولكنه يهب الشفاء لمن يحبه بلا مقابل. «وعند كل منعطف ناديت يا زعلباوي، لعل وعسى، ولكن لم يَفِدني النداء»، «وحسبي أنني تأكدت من وجود زعلباوي، بل ومن عطفه عليّ؛ مما يُبشّر باستعداده لمداواتي إذا تم اللقاء»، «نعم، عليّ أن أجد زعلباوي». وتلك آخر كلمة في هذه القصة القصيرة العظيمة، أو ذلك التمهيد الخطير — كدقات المسرح الثلاث — قبل بداية الرحلة الموحشة الدامية التي بدأها هذا المريض باسم «صابر» في الطريق و«عمر الحمزاوي» في الشحاذ.

وليس من العسير أن نلمح أوجه الشبه العديدة بين قصة زعلباوي والروايتين التاليتين لها، وذلك في حدود كونها قصة قصيرة، أما الطريق والشحاذ فقستان طويلتان. وليس من العسير القول بأنها كانت بداية «البحث» في طريق نجيب محفوظ الجديد، بعد أن تأكد له، بشكل قاطع، أن المسألة أكثر تعقيداً مما كان يظن، أكثر تعقيداً من أن تحلها كراسةُ عرفة أو الوردة الحمراء في اليد اليسرى للشباب الطويل الأسمر المبتسم أبداً. لا شك أن أزمة سعيد مهران وعيسى الدباغ أزمة صحيحة في جوهرها، ولكنها

من ناحية أخرى هي صورة جانبية للأزمة وليست تماثلاً متعدد الأبعاد. والواقع من ناحيته يضيف كل لحظة سمات جديدة وملامح تُعقّد الأمر أكثر كثيراً مما كان عليه في لحظة سابقة. والسمات الجديدة لا تنفي الجوهر القديم، ولكنها تبدل فيه وتغيره بما يستلزم بحثاً جديداً. وربما كان جيل كمال عبد الجواد الذي ودعناه في نهاية الثلاثية، قد أعقبه جيل وأجيال في ساحة الوجود المصري، ولكن أزمته في حقيقتها ظلت كما هي، وأضيفت إليها عناصر جديدة أسهمت في تغييرها وتشكيلها على نحو جديد، أما الجذور فباقية. ولم تكن «أولاد حارتنا» جزءاً رابعاً من الثلاثية كما تحذلق البعض في تصوير مسيرة نجيب محفوظ، ولكنها كانت نوراً كاشفاً لأغوار الهوة الزمنية التي تفصل بين خاتمة السكرية وبداية «اللس والكلاب». وقد كشفت الأضواء الباهرة عن أن الهوة الزمنية لا تعادلها حرفياً هوة موضوعية، فمأساة كمال عبد الجواد قد ازدانت بالكثير من مشكلات العصر الجديد وقضاياه، ولكنها لم تسقط كالشهب في قاع البحر. والفنان كان يحمل «كمال عبد الجواد» بين جنبه طوال مرحلته الفنية الجديدة، فالدين والعلم والاشتراكية بمثابة العمود الفقري لتلك الرحلة إلى ما قبل «الطريق». وعلى النقيض من فلاديمير واستراجون في انتظارهما لجودو بمسرحية «بيكيت» يشد المريض رحاله بحثاً عن زعلابوي وكذلك صابر عن سيد سيد الرحيمي، وعمر الحمزاوي عن شيء لا يُسميه. ولكن فلاديمير يقول لاستراجون «ربما نمنا الليلة في مكانه، في الدفء، في الجفاف، على شبح، على القش. ألا يساوي هذا عناء الانتظار؟ إنه يساويه.» هذه الفقرة التي جاءت في النص الفرنسي لمسرحية بيكيت وحُذفت من الترجمة الإنجليزية لأمر لا نعلمه.⁹ تلتقي في الكثير مع فكرة نجيب محفوظ المحورية في «زعلابوي» و«الطريق» و«الشحاذ» وهي الفكرة القائلة — فيما أتصور — إن بحثنا ذاته هو الطريق، والرحلة ذاتها هي الهدف، وإن المأساة الحقيقية كامنة في التصورات التقليدية لمعنى الطريق، بينما «البحث» في ذاته يعني الكشف، والكشف هو الخلق والإبداع. هذه التصورات التي تقود المريض من القاضي الشرعي إلى شيخ الحارة، كما تقود صابر من دفتر التليفونات إلى الإعلان في الصحف، كما تقود عمر الحمزاوي من الطبيب إلى وردة ومارجريت ... هذه التصورات التقليدية جميعها لمعنى الطريق لا تدل عليه؛ لأنها كائنة قبله وسابقة عليه، وإنما البحث نفسه الذي يحتمل الجديد مع كل نفس يردده الإنسان هو الطريق. وهو الغاية. ولا شك في أن ضراوة

⁹ نبهني إلى ذلك الدكتور لويس عوض في حديثه عن بيكيت بكتابه «الاشتراكية والأدب».

الصراع بين ما هو كائن وما هو محتمل أن يكون، بين المعرفة بالماضي والجهل بالمستقبل هي محور البناء الروائي في أدب نجيب محفوظ الجديد. وإذا كانت قصة «زعلابوي» تكاد توجز شكلاً ومضموناً بعض القسمات الرئيسية في روايتي «الطريق» و«الشحاذ» فإن هذا لا يعني أن الطريق كان معلوماً لدى الفنان من قبل أن يبدأ المسير فيه، وإنما تبدو لي هذه القصة القصيرة العظيمة مجرد تمهيد خطير، كذلك التمهيد الكبير الذي قامت به «أولاد حارتنا» لروايتي «اللص والكلاب» و«السمان والخريف» مجرد تمهيد نظري لرحلة الواقع بكل كثافته ونسيجه الحي ... وهي لا تعدو كونها تمهيداً؛ يقول على لسان المريض الأبدي بعد أن تأكد من وجود زعلابوي: «نعم، عليّ أن أجد زعلابوي». وهي مهمة تختلف في الكثير عن رسالة عرفة من أجل إعادة الحياة إلى الجبلابوي، أو هي على وجه الدقة أكثر تعقيداً ... ذلك أن الواقع أجاب على عرفة إجابةً قاسية وعنيفة؛ إذ ليست الأمور على هذا القدر من البساطة والتسطُّح، ليست مسألة شبق ميتافيزيقي أو عدالة اجتماعية مهددة فحسب؛ بل هي مسألة حياة إنسانية مكتملة الجوانب عبّر عنها صابر تعبيراً موجزاً في شعاره الثلاثي «الحرية والكرامة والسلام». ولكن الطريق الذي سار فيه صابر لم يكن بهذا القدر من الإيجاز، لقد كان غابة كثيفة من الأشواك أو بحرًا متلاطم الأمواج مليئًا بالصخور.

ولعل أهم حوار دار بين صابر وأمه قبل وفاتها هو ذلك السؤال الذي ابتدرها به حين باحت له بسرّ أبيه: «وهل أضيع عمري في البحث عن شيء قبل التأكد من وجوده؟» فقد أجابته جواباً عميق الدلالة: «ولكنك لن تتأكد من وجوده إلا بالبحث، وهو خير على أي حال من بقاءك بلا مال ولا عمل ولا أمل» ... هي إذن نفس البداية المهمة في قصة «زعلابوي»، فالفنان لم يبدأ من حيث انتهت، وإنما هو يكرر بدايتها في مستوى جديد هو المستوى الواقعي الصّرف. والحق أن قدرة نجيب محفوظ الباهرة أنه استطاع في مرحلته — أو مراحل — الجديدة أن يجعل من «المباشرة» فناً، فما يظنه بعض النقاد رموزاً أسطورية أو حتى تاريخية هو الواقع بنفسه وقد تجرد من كل ما هو عرّضي وطارئ وعابر ليبقى على كل ما هو جوهري وأصيل. وتلبّس الواقع بالرمز ومشابهة الرمز للواقع هي التي ورطت كثيراً من النقاد المخلصين في أحبولة المعادلات غير العادلة بين الرواية ودلالاتها. فالحق أن رحلة صابر رحلة حقيقية لذلك الباحث عن الحرية والكرامة والسلام بافتقاده لهذه النجوم الثلاثة منذ توسّدت أمه التراب ولم يبقَ في جيبه مال كثير يقيه شرّ العوز، ولم يعد لديه من الأحباب والأصدقاء ما يتقي به شرّ الغدر.

وهكذا أصبح الأمر لذلك المرتبط بأُم غابت في ظلمة القبر، وبأب غائب في الدنيا الواسعة، أن يصبح قدره في هذا الوجود هو البحث عن الأب الذي لم يره وإن جاء صورة منه كما تدل على ذلك صورة الزفاف التي تجمعهم بأمه، وشهادة الزواج التي احتفظت بها طول العمر، منذ ارتبطت به وهو بعد طالب صاحب عز وجاه إلى أن هجرته إلى واحد من طينتها فعادت إلى الحمأة الدانية القطوف من حيث أتت. هكذا قالت له «ستجد في كنفه الاحترام والكرامة، وسيحرك من ذل الحاجة إلى أي مخلوق بما سيُهيئ لك من عمل غير البلطجة والجريمة، فتظفر آخر الأمر بالسلام.» وكأنها أرادت لابنها — قبل أن تلفظ آخر أنفاسها — مستقبلاً آخر غير الماضي الملوّث بالدعارة الذي أودى بها إلى السجن فالقبر. وهكذا ألقى نفسه وحيداً في هذه الرحلة العسيرة الفهم، فأين هي الحقيقة وأين هو الحلم؟ تساءل صابر وقد عزم على أن يخطو الخطوة الأولى: «أملك التي ما تزال نبرتها تتردد في أذنك قد ماتت، وأبوك الميت يبعث في الحياة.» وأنت المفلس المطارد بـماض ملوّث بالدعارة والجريمة تتطلع بمعجزة إلى الكرامة والحرية والسلام. لقد أصبح مريض الشيخ زعلابي محدّد المرض معروف الدواء، ولكن معرفته بالدواء تزيد المرض التهاباً كلما اتسعت المسافة بينه وبين زعلابي، بين صابر وسيد سيد الرحيمي. فمن شيخ الحارة إلى قائمة المسجونين إلى قارئ الكف، والنقود تقارب النفاد وهو بعد في الإسكندرية. وعتب على أمه في قبرها لحظات تذكر فيها أنها هي السبب، خدعته طيلة العمر بقولها: مات أبوك وهو في ريعان الشباب. فهل خدعته قبل أن تموت بقولها: إنه حي؟ وما العمل «وأنت اليوم وحيد بلا أهل ولا أصدقاء كأنك جنس غريب» ... الوحدة الشقية والانتماء المحزن، كلاهما وجه للتعاسة التي لا تنتهي. ويحزم أمره على السفر إلى القاهرة، وفي فندق متواضع يلتقي بكريمة الزوجة النضرة لعم خليل أبو النجا صاحب الفندق الذي لن يتغير بعد الموت. وبمجرد أن يراها تراوده أخيلة جنسية تتخللها أحلام بالعثور على أبيه، بل هو يربط مباشرة بين فتاة الأنفوشي وعطفة القرشي وبين كريمة؛ فإذا كانت هي المغامرة القديمة فالمحتمل أنه سيعثر على الأب الغائب «وفي لمحة واحدة تجلت لمخيلته صورة أبيه والوجه الدافئ المفعم بالإثارة.» وقيمة ذلك — تتضاعف بالشهوة المغرية في فترات الراحة من البحث — للوحيد الذي لا أهل ولا صاحب له. وعند ما تجيء المعجزة ستقول له: «أنا صابر، صابر سيد سيد الرحيمي.» ولا يحتاج القارئ لأدب نجيب محفوظ الجديد إلى ذكاء حاد ليكتشف دلالة الأسماء التي يخلعها على شخصياته. فالصبر من نصيب المريض بالبحث عن أبيه، والسيادة والرحمة من نصيب هذا الأب الغريب. والفنان

يؤكد على معانيه بالإلحاح والتكرار القريبين من الإفصاح والمباشرة. حتى وهو يقدم لنا شخصية «كريمة» التي تقوم بدور بالغ التعقيد في الرواية قارب في وصفها بينها وبين الأم، وكأنه يوغل في مطاردة التصور التقليدي لموت الأم الذي لاحقه عند القبر وهم — أولئك المتربصون به — يُوسّدونها الفجوة المظلمة. فالحق أن أم صابر في رواية الطريق لم تمت بموت بسيمة عمران، وإنما حياتها قد امتدت في شخصية كريمة. والرواية مليئة بالشواهد التي تجعل منهما وجهين لعملة واحدة. ويستخدم نجيب محفوظ نفس اللعبة الفنية مع «إلهام» الشخصية الثانية في حياة صابر بعد سفره إلى القاهرة. لقد تعرف عليها وهو يعلن عن أبيه في جريدة «أبو الهول» فزاد انتعاشاً بإشعاعاتها التي ترفعه إلى مستوى غير مألوف في علاقاته مع الناس، وسحرها لا يستقر بموضع بالذات، شائع كضوء القمر «وبه جانب مجهول تتعلق به الآمال كمستقر أبيه». ولا تلبث شخصية إلهام أن تنتصب أمامنا كامتداد «حاضر» للأب الغائب، صفاتها أقرب ما تكون إلى صفاته وهي في الحلم ابنته، وهي أخيراً تسلك مع صابر ذلك الطريق الذي يجهد نفسه في العثور عليه نحو الحرية والكرامة والسلام. ولو صح هذا التصور الذي أراه لهاتين الشخصيتين الهامتين في الرواية: كريمة وإلهام، فإن الفنان يكون قد أنجز بعض ما تبقى في قصة زعللوي حين حضر الشيخ وكان المريض نائمًا ... فإلهام، في تصوري، كانت هي «سيد سيد الرحيمي» في لحظة حضور وتجسد خفيت عن عين صابر الغائبة عن الوعي بين أحضان كريمة، أو بين أحضان أمه ... فالحق أنه لم ينفصل عن أمه بموتها؛ بل امتد اتصاله بها عن طريق ارتباطه بكريمة. على هذا النحو يبدو لي البناء الروائي في الطريق، أن هناك طريقًا ممتدًا من بسيمة عمران إلى كريمة، وطريقًا آخر يمتد من إلهام إلى سيد سيد الرحيمي ... وأن مأساة صابر الحقيقية هي أن أباه كان أقرب إليه من حبل الوريد ولكنه لم يستطع أن يراه؛ لأنه كان محاصرًا بين دياجير الظلام؛ سواء في أحضان أمه أو في أحضان كريمة. إن بصيرته لم تستطع أن تخترق الحُجب الكثيفة من «المتعة والجريمة» التي هيأتها له المراتان، ليرى الحرية والكرامة والسلام ماثلة له شاخصة إليه في عيني إلهام وعبرها الفواح بالراحة وهدوء النفس. أي إن مأساة صابر تبدأ منذ تجمدت قدماه في تلك الدائرة الجهنمية، فأصبح لا يرى شيئًا آخر إلا من موقع هاتين القدمين الجامدتين، وهكذا أمست كافة التصورات التقليدية عن معنى الطريق في حياته عجزًا فادحًا عن الخطو خطوة واحدة إلى الأمام. لقد ظن أنه يتقدم وهو يتلقى هذه المكاملة التليفونية أو تلك من أشخاص كثيرين يُدعون سيد سيد الرحيمي. ولكنه في الواقع كان يمस्क سماعة

التليفون بيد وكريمة باليد الأخرى، فاستحال عليه الاتصال الحقيقي بأبيه الذي سخر منه في الحلم ومزق كل ما يربطه به، وسخر منه في التليفون قائلاً له: «يا حمار». وسخر منه وهو يمرق بعربته الفارحة. وسخر منه أولاً وأخيراً لما كان في الإسكندرية ستة أيام، كان صابر غارقاً إلى أذنيه في البحث عنه. ولكن ماذا يجدي البحث والعين لا ترى؟ وماذا يجدي البحث عن صورة ثابتة في المخيلة باتت لِقْدَمَها أبعد ما تكون عن الصورة الأصلية، وأحوج ما تكون إلى إعادة الخلق والاكتشاف؟ وأزمة صابر بين التصور التقليدي للطريق وبين الطريق الحقيقي الذي يمكن أن يراه كل إنسان لو خلع عن بصره غشاوة الجمود؛ هي محور الصراع الدرامي في الرواية. والرؤية الجامدة على الماضي هي التي ربطت أحياناً بين كريمة وأبيه، فطالما قال لنفسه: «إذا كانت هي فتاة الإسكندرية فقد يعني هذا أنني سأوفق في البحث». أي أن الظن قد خالجه بأنه ربما كانت كريمة هي الطريق إلى الحرية والكرامة والسلام، فيما لو كانت شبحاً لتلك الظلمة الشهية في عطفة القرشي. وعلى طول الرواية لا يتبين صابر — ولا نتبين معه — ما إذا كانت كريمة هي فتاة الإسكندرية أم لا، ولكننا نراها وقد تحولت إلى جدار عالٍ يحول بينه وبين البحث عن أبيه، هذا الأب «الذي لا يحتاج إليه حباً في الحرية والكرامة والسلام فحسب؛ وإنما خوفاً من التردّي في الجريمة». لقد ترك الإسكندرية بكل ماضيه الملوّث بالدعارة والجريمة، تركها مُمنِياً النفس ألا تكون القوادة أو البلطجة من نصيبه. وطوال عملية البحث كان يتعذب عذاباً مُضْنِياً، ولكنه لم يوشك على الهلاك إلا حين أضمر الكف عن البحث والتفرغ لكريمة «وإذا قرر يوماً الكف عن البحث فسوف يندفع في طريق آخر كثُور أعمى». وبين البحث والكف عنه عانى صابر أهوالاً دونها الجحيم، ففي النصف الثاني من الليل ينسى كل شيء، ولكن ما أن ينبلج الصبح حتى تنزع نفسه شوقاً وحناناً إلى إلهام. وفي محضرها ترتفع به مشاعره إلى آفاق عليا من الصفاء «ولكن رغبته في كريمة لا تموت، تغفو إلى حين، ولكن لا تموت. جاذبية إلهام لا تخمد، ولكن سيطرة الأخرى لا مهرب منها كالقضاء. ولشدة وطأة هذه السيطرة يـمـقـتـها أحياناً بقدر ما يعشقها، وكم نادى باطنه إلهام لكي تنقذه، ولكنه نداء اليأس. وشد ما يهرب من هذا السؤال المزعج: من تختار إذا خُيرت؟ ولكنه يدأب على جسمه كدُمَل كامن. وأحياناً يمقت الليل وهو ينتظر كالأسير. وإلهام سماء صافية يجري تحتها الأمان، وكريمة سماء ملبدة بالغيوم تنذر بالرعَد والبرق والمطر، ولكنها أيضاً سماء الإسكندرية المحبوبة». بل لأنها سماء الإسكندرية المحبوبة، فهو يكتوي بنيران جحيمها الذي لا نهاية له. فالحق أن كريمة هي الواقع الجاثم، هي الظلام والدمار والسجن وبسيسة عمران

والموت. أما إلهام فهي كاسمها ورسمها؛ ذلك اللحم العظيم الذي يلزم التوقيت الزمني للواقع البغيض، ولكنه يحتاج إلى بصيرة قادرة على اختراق الحُجُب الكثيفة، هي الطريق المؤدي إلى الحرية والكرامة والسلام، وهي أقرب إليه من حبل الوريد، ولكن دونها أهوال الماضي المطل بوجهه البشع على الحاضر، ودونها الرؤية الجامدة على هذا الماضي المظلم. ولقد أثبتت إلهام أنها بعيدة عن المنال بالرغم من كل شيء، عصية عن الإلمام بها في جرعة واحدة كما هو الحال في كريمة التي يهصرها بين ذراعيه ويمتص شهوتها دفعة واحدة. إلهام كالضوء يصعب الإمساك بأشعته، وكريمة كشريحة اللحم المشتهاة مهما كبرت تُغري الفم بالقضم والمعدة بالهضم. وفي لحظات نادرة يُخيل إلى صابر أنه لم يَجِء إلى القاهرة للبحث عن سيد سيد الرحيمي، وإنما لكي يجد إلهام «أحياناً نجري وراء غاية معينة ثم نعثر في الطريق على شيء ما نلبث أن نؤمن بأنه الغاية الحقيقية». تلك ومضة برقت في الذهن للحظة واحدة كاد فيها أن يضع يده على الوجه الحقيقي لإلهام، فهي بالفعل ليست إلا الوجه الغائب لأبيه المجهول. ولكنه سرعان ما يتراجع بمجرد أن يتذكر كريمة، إنه يتعذب بها وبدونها، يتعذب معها لأن جانباً فيه يتوق إلى إلهام، ويتعذب مع إلهام لأن جانباً فيه يتوق إلى كريمة «والتوحيد بينهما أمنية لا يجروء على تمنيتها». ولم تكن المشكلة قط هي القدرة على الجمع بينهما كالجمع بين الواقع والحلم، وإنما كانت على وجه التحديد هي استبدال إحداها بالأخرى. وهو في إحدى اللحظات النادرة التي كاد أن يضع فيها يده على وجه إلهام الحقيقي قال لها: «أعترف لك بأنني لا أجد لحباتي معنى إلا عند اللقاء». ولكنه عجز تماماً عن الارتفاع إلى «مسئولية حبها» بالرغم من كل ما قدمته إليه من إمكانيات العمل والزواج؛ لأنها إمكانيات تقبع في دائرة الحلم، عسيرة التحقيق وسط الظلام المُدْلِم الذي يعيش فيه بين أحضان كريمة وخطّطها: قَتَلَ الرجل العجوز والزواج منها. وهكذا تصبح كريمة هي «الأمل الوحيد» الباقي له، ولو كان منصفاً لقال إنها الواقع الوحيد الذي يملكه. أما إلهام فإنها «خرافة كالرحيمي». وفي اللحظة التي يرفض صابر فيها أن يمسك بسماعة التليفون لما تأكد أن صوت إلهام لا يزال قادراً على النداء، في هذه اللحظة التي رفض فيها الطريق الحقيقي الوحيد إلى سيد سيد الرحيمي، فإنه قد أعلن في نفس الوقت قبوله للطريق الذي أتى منه وانتهى إليه، الحلقة المفرغة والدائرة الجهنمية التي بدأتها بسمية عمران واختتمتها كريمة ... ومن ثم كان لا بد من أن يقتل عم خليل أبو النجا «وأملك هي القاتل الحقيقي». وكم حاول التخلص من الجريمة بالاعتراف بها لإلهام. ولكن السلسلة الدامية كانت قد التفت حول عنقه بإحكام بالغ. تظن إلهام أن «العمل» هو الذي يحل مشكلته، ولا ترى أن ما تظنه «مشكلة عابرة» قد أصبح جريمة

مستعصية الحل. ولا بديل للجريمة — بعيداً عن إلهام — ألا أن يصبح كهذا الشحاذ الذي يسمع مديحه النبوي طول الوقت «كان في شبابه فتوة داعراً ... ثم فقد كل شيء من قوة ومال وبصر فتسوّل». هذا الشحاذ الذي يقوم في الرواية بدور المرأة المتنقلة غير القابلة للكسر. وعندما يصبح اليأس هو مآلنا الوحيد نفتح العيون على آخرها، فعلى حافة الهوة تنهراً أقدامنا ونستيقظ لحظة قبل الانهيار العظيم. حينئذ يتبدّى لنا كل شيء على حقيقته ولكن كالرؤيا بعد فوات الأوان. هكذا يصرخ صابر بعد أن عرّف حقيقة إلهام «إن رد الحياة إلى عم خليل واستيقظ من الكابوس»، «ها هو الحب والحرية والكرامة والسلام فأين أنت! ولماذا لم تقع المعجزة قبل الجريمة». وهل في الأمر معجزة يا صابر، أم أن العين الضريرة — بكل بساطة — لا ترى شيئاً وإن كان قرب بنانها؟ لا يتساءل الفنان هكذا، ولكنه يورد آهات صابر: إلهام، لست إلا عذاباً، لست إلا سوطاً «للتغيير والتعذيب». ولكن هذه الآهات لا تبدل من واقع الأمر شيئاً، حتى بعد اكتشافه لحقيقة إلهام، فهي حين تتصل به تطلب إليه اللقاء من أجل الأب «الذي جئت للبحث عنه.» لا يعيرها التفاتاً، فإذا ألحت واقترحت بأن تجيء هي إليه قال بضيق لا يخلو من حدة: «كلا». وتنجلي الرؤيا كلها في عيني صابر وهو وحيد في الزنزانة، تماماً كموقف ميرسول في نهاية «الغريب»، هذا مع القسيس وذاك مع محاميه. ويوجز صابر طريقه إيجازاً عميق الدلالة فيقول للمحامي الذي أرسلت به إليه إلهام فذرف عليها «الدعة الثانية» في عمره كله: «الحكاية كلها كالحلم، جئت من الإسكندرية للبحث عن أبي فوقعت أحداث غريبة نسيت فيها مهمتي الأصلية، حتى وجدت نفسي أخيراً في السجن». وهل خرجت من السجن أبداً أيها البطل التراجيدي العظيم؟ يستكمل صابر خيبته الدامية قائلاً: «والآن أكاد أن أنسى كل شيء إلا المهمة الأصلية التي جئت من أجلها». بعد فوات الأوان، للأسف! والمحامي كالملايين الزاهدة في التفلسف، ولكنها تتفلسف رغم أنفها، فيومئ أنه لا جدوى من التفكير في هذا الآن. ولكنه يعد بالإشارة إليها في المرافعة «باعتبارها أول جناية كتبت عليك قبل أن تولد»، و«لن تجني من الاهتمام بأبيك الآن إلا التعب الضائع؛ فإن مجيئه أو عدمه سواء في موقفك الأخير». وكالغريب في قصة كامى يهتف المحكوم عليه بالإعدام بأن اليأس لن يصيبه «إلا إذا وقع اليأس». وكما أن المشهد الأخير في قصة «الغريب»، يكشف أعماق البطل كشفاً نهائياً، ويبلور رؤيا الفنان بلورة نهائية، فكذلك المشهد الأخير في قصة «الطريق» بالرغم من اختلاف جريمة القتل في قصة الكاتب الفرنسي عنها في قصة كاتبنا المصري اختلافًا في المقدمات لا يُفضي إلى اختلاف مشابه في النتائج. يقول ميرسول في

خاتمة «الغريب»: «لم أكن أجهل أن الموت في سن الثلاثين أو في سن السبعين لا يهم كثيراً، إنه في كلتا الحالتين سيعيش بطبيعة الحال رجالٌ آخرون ونساء أخريات، وسيستمر الحال على هذا المنوال آلاف السنين، ولم يكن هناك شيء أكثر من ذلك وضوحاً بأي حال، والشئ المؤكد هو أنني أنا الذي سأموت، سواء الآن أو بعد عشرين سنة». وينفعل أخيراً في وجه الكاهن قائلاً: «لم يعد أمامي سوى وقت قليل لا أريد أن أضيعه مع الله». وعن صابر تحدث ضمير الغائب «أين الله حقاً؟ هو عرف اسم الله، ولكنه لم يشغل باله قط. ولم تشده إلى الدين علاقة تذكر. ولا شهد النبي دانيال ممارسة عادة دينية واحدة، فهو يعيش في عصر ما قبل الدين». ويختتم بطل الطريق مأساته بالتمني ألا يكون هذا الأب حياً، كما يقول على برهان، فقد ضاعت الحرية والكرامة والسلام «ولم يبق إلا حبل المشنقة». ولكنه في أعماقه تأكد له وجوده، ذلك الذي لا عمل له إلا الحب — تماماً كزعبلاوي — وقد أهدى صاحبه كتاباً عن الشباب الدائم، فيا له من كتاب يحتاج إليه ابنه المحكوم عليه بالإعدام. وإن كان «الاتصال به إن لم يكن مستحيلاً فهو يستلزم وقتاً لن يتسع لك». وتستسلم الكلمات على شفتي صابر بلامبالاة وللمرة الأخيرة «فليكن ما يكون».

وتنهي رواية «الطريق» لتبدأ من جديد في داخلنا، فالحق أن مثل هذه الأعمال لا يكتب نهاياتها الكتّاب، لأنها بمجرد أن تتسرب إلى أعماقنا الخفية تشق لنفسها أخاديد غائرة في الوجدان يصعب على أي كاتب مهما أوتي من المقدرة أن يتنبأ إلى أين تنتهي. ولعل الشكل في رواية «الطريق» هو المدخل الوحيد إلى سرها المغز، وليس في ميسورنا أن نصنع العكس فنبحث عن مضمونها أولاً حتى نفسر شكلها. والذين أقدموا على البحث عن السر قبل أي شيء آخر بذلوا جهوداً مضنية تقترب ثمارها في القليل أو الكثير من جوهر العمل الفني، ولكنها في معظم الأحوال لم تُصب موضع القلب من هذا العمل الخطير. ولقد تورط كثير من النقاد في أحبولة صابر نفسها، في الرؤية التقليدية لمعنى الطريق، وراحوا يلتمسون للرواية هذا التأويل أو ذاك بعيداً عن أقرب الطرق إليها، وإليهم. بعضهم رأى فيها رحلة ميتافيزيقية خالصة، كهذا الرأي القائل بأن الطريق «هو بحث الإنسان الدائب عن الله أو عن أبيه الذي في السموات كما تسميه بعض الأديان، وهذا القدر الذي يسوقه سَوْقاً إلى المشنقة هو قدر موته المعلق في رقبتة منذ أن خرج إلى الوجود».^{١٠} والرأي القائل بأن الطريق هو ملحمة الروح المصرية التي تتجسد في

^{١٠} راجع: «الثورة والأدب»، للدكتور لويس عوض، الطبعة الأولى، ١٩٦٧م، دار الكاتب العربي، ص ١٣١.

إيزيس باسم بسيمة عمران وفي أوزوريس باسم الرحيمي وفي حوريس باسم صابر.^{١١} والحق أن رواية الطريق ابتداءً من اسمها، وانتهاءً بالوجه الغائب الحاضر لسيد الرحيمي، مرورًا بالأحداث التي رافقت صابر في خطى بحثه العقيم تكاد توحي بأنها رحلة ميتافيزيقية. ولكن هذا الإحياء فيما أتصور يعطي أثمن عطاياه فيما لو ألحقنا هذه السمات الميتافيزيقية بالشكل دون المضمون. والبعض الآخر يرى أنها رحلة واقعية خالصة، كهذا الرأي القائل بأن السيد الرحيمي هو جمال الدين الأفغاني، وأن عم خليل أبو النجا هو الرأسمالية، وأن محمد الساوي هو البيروقراطية، وأن علي سريغوس هو الشعب، وأن الزوج الأول لكريمة هو الاستعمار.^{١٢} والرأي القائل بأن الأب المفقود هو الشباب الثوري في الجامعات إبان السنوات الأولى من الثلاثينيات.^{١٣} أو أن أزمة صابر هي أزمة الصراع بين الروح والجسد، وأن الأب الضائع في جو الرواية يشير إلى فقدان العقيدة، «فالبطل رمز للإنسان الذي يبحث عن عقيدة شاملة تملأ حياته وتعيد إليه إيمانه وتناسقه النفسي».^{١٤} وكاد هذا الرأي أن يمس وترًا حقيقيًا في الأزمة كلها لولا أنه استطرده — أو استدرك — بأن «الأب الذي يبحث عنه البطل هو الله». ولعل الخطأ القاتل في هذه «التأويلات» جميعها أنها تأويلات وفروض تعتمد الرؤية التقليدية في البحث، ربما كانت الرواية تقدم نفسها بصورة أيسر من ذلك بكثير، وأردت القول «أقرب» من ذلك بكثير. فلقد خاض هؤلاء النقاد المخلصون بحارًا صعبة لاكتشاف لؤلؤة لم تنزل من أيديهم لحظة واحدة لو أنهم فكوا قبضتهم عنها. ومن حيث أرادت هذه التأويلات أن تعثر على الصعب والبعيد المنال، جاءت نتائج الإرهاق المضني الذي كابدوه في مشقة حقيقية ومعاناة صادقة أبعد قليلًا أو كثيرًا عن الأبعاد المركبة للرواية، فهي لا تخرج عندهم جميعًا — واقعيين وميتافيزيقيين — عن أحد احتمالين: الدلالة السياسية، أو الدلالة الروحية. ولو أن الكاتب قصد فعلًا إلى هذه أو تلك من الدلالات السياسية أو الروحية وحدها لما احتاج إلى هذا البناء المركب غاية التركيب؛ بل لأصبح هذا البناء عبئًا ثقيلاً يُحسب عليه لا له. وهذا لا ينفي مطلقًا أن ثمة أفكارًا سياسية تناثرت هنا وهناك،

^{١١} راجع: مقال توفيق حنا عن الرواية، بمجلة «القصة»، عدد ١٢، سنة ١٩٦٤م.

^{١٢} راجع: مقال فؤاد دواره، «المجلة»، عدد يوليو ١٩٦٤م.

^{١٣} راجع: مقال صبري حافظ، بالأدب، يونيو ١٩٦٤م.

^{١٤} راجع: كتاب «أدباء معاصرون»، لرجاء النقاش، الطبعة الأولى، مكتبة الأنجلو، ١٩٦٨م، ص ١٩٨.

وأن ثمة أفكارًا ميتافيزيقية كذلك، ولكنني أعتقد أن الرواية أعقد من أن تنفرد بها هذه الثيمة أو تلك، كما أنها أعقد من أن تضم الثيمتين جمعًا آليًا يقترب من الرداء النظري في «أولاد حارتنا» أو «زعلبلاوي» ... فالجبلاوي هناك قد اكتفى بمباركة عرفة وأصبح عرفة مطالبًا بإعادة الحياة إليه، وزعلبلاوي اكتفى برش المياه المباركة على مريضه وتركه يغط في نوم عميق. ولا يمكن لصابر وطريقه أن يكونا تكررًا لهذا أو ذاك ... فسيد سيد الرحيمي هو الحي الغائب لا يحتاج إلى بعث عرفة، وإنما صابر يحتاج إليه على نحو مختلف عن حاجة مريض زعلبلاوي الذي نال على يديه قطرات من المياه الصافية.

ولست أزعم هنا أنني أقدم تفسيرًا جديدًا أو مغايرًا لما سبق؛ لأن المنهج «التفسيري» في النقد ينهار من أساسه أمام هذه الأبنية الجديدة في أدب نجيب محفوظ، وهي أبنية مركبة في أمس الحاجة إلى التحليل والمقارنة أكثر من حاجتها إلى التعليل والتأويل. لذلك قلت إن الشكل في «الطريق» هو المدخل السليم إلى مضمونها، واضعًا في الاعتبار أن العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون لا تتيح الأولوية لأيهما على الآخر. وإنما يقترب نجيب محفوظ من فرانز كافكا في استلهامه قالبًا تعبيريًا موازيًا — لا مفارقًا — لمحتواه الفكري. ومن ثم يصبح «تحليل» هذا القالب التعبيري إلى عناصره الأولية بمثابة التعرف المباشر على الخامات الفكرية المألثة له. فحين يبدأ مؤلف «المسخ» قصته بهذه الصورة التي وجد جريجور سامسا نفسه عليها ذات صباح «وقد تحول إلى حشرة ضخمة» فإنه في واقع الأمر لا يرمز بهذه الصورة إلى شيء خارجها، وإنما هو يقصدها قصدًا مباشرًا بدلًا من اللجوء إلى الاستعارة والتشبيه والمجاز. لقد كان من قبيل «التعقيد المبتذل» أن يشبّه الفنان شخصية ما من شخصياته بأنها «حشرة»، فما كان من كافكا إلا أن ألغى حواجز النفاق الاجتماعي ومزّق الاتفاق غير المكتوب بين الكاتب وقارئه، وجعل من إنسانه حشرة بالفعل ما دام يراه هكذا بدلًا من الاعتذار عن هذه الحقيقة الصارخة بإقامة جدار من التشبيهات المجازية المستعارة. وفور أن يصبح جريجوري سامسا «حشرة ضخمة» في ذلك اليوم الغريب تبدأ الأحداث مسيرتها «المنطقية» بدءًا من هذه النقطة «غير المنطقية» في ظن الكثرة الغالبة. ومن هنا يكشف الفنان زيف الحياة التي نحيها ولامعقوليتها في آن واحد. ولا يصل نجيب محفوظ بعمله الفني إلى هذا الحد من البساطة الملمّزة في أدب كافكا، وإنما هو يحاكيه في «تركيب» بنائه الروائي من أكثر المواد بساطة ومباشرة ... بحيث تكتسب هذه المواد في تركيبها النهائي منطقتها الخاص الذي قد يختلف مع المنطق العام الشائع، بأنه أكثر صراحة، بل وصراحة. وبتعبير أدق، يتحول المنطق إلى أداة من أدوات الكشف والنفاز إلى الحقائق، بدلًا من إكسابها قدرًا يتفق عليه الجميع اتفاقًا غير

مكتوب من الاتساق الكاذب والتكامل المفتعل، وكما أن كافة التأويلات الدينية والنفسية لأعمال كافكا لم تثمر فهماً عميقاً له، فإن كافة المحاولات الميتافيزيقية والسياسية في فهم «الطريق» وغيرها من أدب المرحلة الجديدة لنجيب محفوظ لم تثمر ثمارها المرجوة. ذلك أن هذه الأعمال — لكافكا ونجيب محفوظ — على الرغم من الاختلاف العميق والجوهري بين الكاتبين تتناول إحدى اللحظات «الحضارية» في التاريخ، وليست الميتافيزيقا أو السياسة إلا غطاءً خارجياً لا بد من كشفه حتى يمكن اكتشاف ما هو أعمق، أو ما استتر تحت الغطاء الذهبي.

على ذلك يمكن القول بأن الأعوام الثلاثين التي تسبق رحلة صابر، وتُشكّل ماضيه الملوّث بالدعارة والجريمة، ليست هي الخطيئة الأولى أو الخطيئة الأصلية كما يذهب النقاد الميتافيزيقيون، كما أنها ليست الفترة الزمنية السابقة على تاريخ كتابة الفنان للرواية حتى يشطح النقاد الواقعيون في خيالاتهم إلى الثلاثينيات من هذا القرن في تاريخ مصر الحديث ... وإنما يمكن لهذه السنوات الثلاثين أن تكون مجرد رقم يزدوج معناه، فهو المبرر الفني لأن يكون صابر شاباً في عصرنا، ولكن مقارنته بسن الرحيمي تعادل ألف سنة عاشتها حضارتنا المتخلفة. واللعبة الفنية التي أجادها الكاتب في تجسيد الجبلوي الذي مضت عليه القرون وهو بعد حي يرزق، يكررها في مستوًى جديد يجعل من الرحيم جوّاباً في الأرض طويلاً وعرضاً شرقاً وغرباً ... فإذا كان الجبلوي تبسيطاً ميتافيزيقياً خالصاً لفكرة المطلق الذي لا يموت، فإن الرحيمي تركيب حضاري معقّد لما بلغته الإنسانية من تقدم يتناقض مع تخلف أبنائها في مكان من الأرض هو مكاننا، وفي زمان ما من التاريخ هو زماننا. وهكذا يصبح للطريق وجهان مترابطان؛ فصابر هو «الإنسان المعاصر» حقاً، ولكن في «مصر المعاصرة» أيضاً وعلى وجه التحديد. وهو ابن «الرحيمي» حقاً، ولكن للرحيمي أبناء آخرين في مختلف بقاع الدنيا. وإذا كان الرحيمي هو الوعد المتجدد بالحرية والكرامة والسلام، لا بالمعنى المتصوّف للتحرر أو السلام، فالكرامة بينهما همزة وصل شديدة الوضوح في إيماءاتها للمعنى الحقيقي، فإن صابر — وإن كان ابنه — إلا أنه الشاهد التراجيدي على ضيعة الوعد العظيم في أرضنا وزماننا. وليست الرحلة التي قطعها صابر وانتهت بالجريمة إلا برهاناً دموياً على «وجود» الحرية والكرامة والسلام و«غيابها» في آن واحد؛ وجودها في ذروة ما وصلت إليه الحضارة من تألق، وغيابها بما آلت إليه حضارتنا من تخلف وانحطاط. فلا ريب أن أزمة صابر على وجه اليقين كامنة في الفجوة التي لا سبيل إلى ردمها — كما أوضحت أحداث الرواية — بين الانتماء إلى الماضي

الملوث بالدعارة والجريمة، والانتماء إلى المستقبل المزدان بالحرية والكرامة والسلام، أو في عبارة مختصرة بين الحلم والواقع. فالحق — مرة ثانية — أن الفنان في تجسيده للطريق المفضي إلى الجريمة قد جسّد في نفس الوقت الطريق المفضي إلى الحرية. ولكن أزمة المنتـمـي التي اقتضرت فيما مضى على خداع رءوف علوان لسعيد مهران، واقتصرت على خداع الماضي لعيسى الدبّاغ حتى إنه لم يتراخ في الجري مسرعاً خلف الشاب الطويل الأسمر المسك بيسراه وردة حمراء ... هذه الأزمة لم تكن إلا في نقطة البداية، لأن المنتـمـي، وقد ترك تمثال سعد زغلول واتجه في طريق الابتسم أبداً، لم يكن يدري أنه لا يزال عند نقطة البداية. حتى مريض زعبلأوي، فقد تأكد من وجوده وحزم أمره على البحث عنه. ومن هنا بدأت الرحلة المريرة التي خاض صابر أهوالها بكل ما يحمل اسمه من القدرة على تحمل الألم المر. خاض رحلته وهو يحمل بين جنبيه «كمال عبد الجواد» و«عرفة» و«سعيد مهران» و«عيسى الدبّاغ»، يحملهم مجتمعين لا فرادى فنلمح بين ضلوعه نبضة هذا وخفقة ذاك، في قلبه شريان يصب ووريد يمتص، والدماء تمتزج ببعضها امتزاجاً يصعب معه للعين المجردة أن تفصل بين كرة الدم البيضاء عن الكرة الحمراء ... ولكن صابر يحتويهم جميعاً ويتجاوزهم إلى وراء خطوة أبعد ما تكون عن خيانة رءوف علوان، وأبعد ما تكون عن الحزب المنهار على رأس عيسى وتمثاله العتيد، خطوة إلى جذورنا العميقة الغائرة في الروح والوجدان والكيان المصري بأكمله. تتمثل حقاً في أنظمة اجتماعية تارة وفي دروشات دينية تارة أخرى، ولكنها هي نفسها أعـمـق غوراً من كل هلوسة ونظام، إنها حضارتنا التي تمزقت أوصالها وانحطت، فتخلّفنا عن ركب الإنسانية المتقدم بمئات السنين. هذا هو الكشف الأول لنجيب محفوظ في رحلته الجديدة. وهو الكشف الذي أُسميه «بالبحث عن الجذور» في القسم الأول من الرواية. وهو البحث الذي بدأت به بسميّة عمران في اللحظات السابقة على موتها. وأتمّته كريمة إبان الفترة الأخيرة السابقة على موتها هي الأخرى، فالموت هو الخلاصة المؤكدة للماضي والحاضر معاً؛ لأنهما وجهان لزمان واحد لم يُصبه التغيير الحقيقي. ومن هنا قلت إن كريمة هي بسميّة عمران، وإن صابر لم ينفصل عن أمه لحظة واحدة طيلة الرواية، وإن موت الأخيرة هو تأكيد لموت الأولى. وإن تمت النهاية على يدي الابن الضائع. فلا شك أن صابر — وليس الأب الغائب — هو الشخصية الضائعة في «الطريق». وضياعها لا يقترب في كثير أو قليل من ضياع «محجوب عبد الدايم» في القاهرة الجديدة. ذلك الضياع الاجتماعي المحتمل. وإنما هو ضياع يقترب قليلاً من كمال عبد الجواد ويقترب أكثر من سعيد مهران، حتى إذا

وصل صابر كان نموذجاً لضياح المنتمي إلى الماضي حقاً، ولكنه منتمٍ إلى المستقبل فعلاً مع فرق واحد خطير؛ هو أن الانتماء إلى الماضي أكثر واقعية وتجذراً من الانتماء إلى المستقبل. للدرجة التي نفرق بها بين الواقع والحلم. وهذا هو الكشف الثاني لنجيب محفوظ في رحلته الجديدة: «البحث عن مخرج»، ولا أقول البحث عن نظرية كتلك المحاولة التي أقدم عليها يوسف إدريس في «الغرافير». فالحق أن رحلة صابر كانت في جوهرها بحثاً جَسُوراً متواصلاً عن مخرج لهذا المنتمي الذي يكاد يضيع في ظل حضارة متخلّفة خاوية من الحرية والكرامة والسلام. ويصل نجيب محفوظ إلى ما يشبه النتيجة التي وصل إليها يوسف إدريس، فإذا كان الفرفور قد ظل فرفوراً بحكم قوانين الطبيعة، فإن صابر قد نفذ صبره وارتكب الجريمة بحكم قوانين الحضارة. وإذا كان الناقد فيليب راف يصف قصة «المسخ» بأنها تجسيد لإحساس امرئ جثم الوجود على أنفاسه وليس أمامه إلا الانتماء إلى هذا الوجود^{١٥} فإنه من الممكن تطبيق نفس القول على قصة «الطريق» إذا وضعنا كلمة «الواقع» بدلاً من الوجود حتى لا يتسرب الوصف من بين أصابعنا إلى متاهات غيبية. على أن فرقاً جوهرياً يظل قائماً بين «الحكم الحضاري» على صابر بالموت، والقدر الطبيعي عند يوسف إدريس، أو القدر الميتافيزيقي عند كافكا. فالحكم الحضاري ليس مطلقاً من المطلقات خارج الزمان والمكان، وإنما هو قضية نسبية يتحمل جانباً هاماً في مسؤوليتها صابر نفسه؛ لأنه شارك برويته التقليدية في اختفاء الطريق الصحيح من حياته، وماذا تستطيع العين المجردة أن ترى إذا كانت البصيرة الداخلية قد أصابها العماء؟ إنها حينئذٍ تتحول إلى عين زجاجية تحُول دون تشويه الوجه الظاهري، ولكن يستحيل عليها أن تمنع آلاف التمزقات التي تصيب صاحبها إذا مضى في طريقه وحيداً، كصابر. أما الجانب الآخر من المسؤولية فإنه يقع على عاتق الأعوام الثلاثين التي تُمثّلها أم صابر وكريمة وما يرتبط بهما من الظلام والدمار والدعارة والجريمة، فهم ليسوا أعواماً ثلاثين إن قسنا الزمن بعُمر صابر وعُمر الرحيمي، وإنما هو «مجرد رقم» يعني هذا الركاب الزمني الهائل الذي يفصل بين واقعنا الدامي بجذوره التي نخر فيها السوس وأمسّت يباباً، وبين مستقبلنا الضبابي الغائم الذي نفصل عنه بحبل المشنقة إذا سار الزمن بهذا المعدل الرهيب الذي يوسع الهوة بين صابر وأبيه حتى لا يبقى ثمة وقت يسمح له بقراءة كتابه عن الحياة مائة عام.

^{١٥} راجع: مقالة «مقدمة إلى كافكا»، ترجمة: ماهر البطوطي، مجلة القصة، العدد ١٢، ١٩٦٤م.

وصابر هنا في تمزقه الأليم بين الحاضر والماضي والمستقبل، هو بطل تراجيدي متكامل السمات التراجيدية، هو امتداد حي لكمال عبد الجواد في مرحلة أكثر تعقيداً. وإذا اعتبرنا كمال تجسيداً لأزمة جيل لا لأزمة فرد، فمن حقنا أن نعتبر أزمة صابر تجسيداً لأزمة أمة بأسرها وحضارة بكاملها، لا أزمة فرد. وحقاً نجيب محفوظ يدين الطرق الفردية إلى الخلاص كما هو الحال مع سعيد مهران، ولكن صابر في «الطريق» لا يمثل طريقاً فردياً وإن تجسدت في شخصه الفرد كافة العناصر الحضارية الشائخة — رغم شبابه — والمؤدية إلى الانهيار ... والحضارة — من أحد وجوهها — ليست إلا التقاليد المادية والمعنوية الممتدة من الماضي لإنارة الحاضر أو إظلامه. ويبدو أن ألف عام من الانحطاط والتخلف قد مزقت الأوصال بين دُرى نهضتنا الحضارية القديمة وبين ما وصل إليه الركب الحضاري المعاصر من تقدم. كما يبدو أن الصحو المفاجئة التي صحنوها منذ أواخر القرن الماضي لم تستطع — في ظل الحضارة القاهرة لإنساننا — أن تكون صحو عميقة وشاملة. فليس ماضينا مجرد تمثال لسعد زغلول يتعين على عيسى الدبّاغ أن يترك مكانه تحته ليتابع الخطى الحثيثة للشباب العجيب، وإنما هو ماضٍ يطارده أينما كنت تحت التمثال أو بعيداً منه، لأن ارتباطك به أعمق من ارتباط عيسى بحزب الأغلبية، وإنما هو في مستوى ارتباط صابر بأمه وكريمة في وقت واحد. وإذا كانت بسمية عمران قد قتلت عم خليل أبو النجا — في رأي صابر — فإن صابر قتل أمه ولم يقتل كريمة في رأينا. وهكذا يختلف الأمر اختلافاً عميقاً بين موقف نجيب محفوظ من «الأب» وبين موقف كافكا الذي كان يراه بديلاً للسلطة أياً كان نوعها. وإن كان «البحث» هو العنوان المشترك بين الكاتبين، سواء كان بحث «ك» أو جريجوري أو المسّاح في قصص كافكا، أو كان بحث صابر والحمزاوي ومريض زعبلوي وعرفة في قصص محفوظ. كما أن الأمر في جريمة صابر يختلف عنه اختلافاً كبيراً في جرائم «الغريب» لكامي أو «قاتل بلا أجر» ليونسكو أو «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ نفسه. ويكاد الأمر في تصوّري أن يصبح أكثر جلاء ووضوحاً لو أننا عقدنا المقارنة بين صابر من ناحية وبعض شخصيات دوستوفسكي من ناحية أخرى. وفي زعمي أنه إذا كان نجيب محفوظ قد تأثر في ماضيه الفني بتولستوي وديكنز وبلزاك وزولا، فإن حاضره يتأثر بدوستوفسكي وكافكا وكامي وبيكيت. وقد ألحنا في سياق هذا البحث عن بعض الجوانب في هذه التأثيرات، وأن الأوان لنتعرض لبعضها الآخر. كانت روسيا القيصرية تعاني آلام «المخاض» الحضاري الوافد عليها من غرب أوروبا بعد ظلام كثيف كاد أن يدمر البقية الباقية من كيائها المادي

والمعنوي. وكانت «حُبلى» بالثورة كما يقولون. ولكن دوستوفسكي بالرغم من الآراء السياسية التي ينثرها هنا وهناك قد ركز الجهد، معظم الجهد، على مستقبل «روسياه» الحضاري، أو مستقبلها «الإنساني» كما كان يحب هو أن يسمي هدفه من الكتابة الفنية. ويتساءل الناقد فيليب راف ما إذا كان هذا اللون من القصص التي يكتبها دوستوفسكي يمكن أن تندرج فيما يُسمى بالقصة البوليسية النفسية، ويجب بأنها كذلك، فهي قبل كل شيء «بيان سيكوجي عن جريمة ما، والجريمة هذه جريمة قتل»^{١٦} ويمكن لنا نحن قراء نجيب محفوظ — مع قدر من التجاوز — أن نطلق نفس التعريف على طريقه الفني الجديد. ويضيف الناقد الأمريكي أن قراء «الجريمة والعقاب» الذين لا يعتمدون التنبُّه لمرور الزمن في الأحداث ليدعشوا حين يعلمون أن زمان الرواية برُمته ليس سوى أسبوعين، والحق أنه ليس هناك «مرور زمن» في الرواية؛ لأنه لا يستقل في مُخيلتنا عن أزمة التجربة المطروحة للبحث «وهناك بدلاً من الزمن الديمومة الملموسة الفياضة، التي تتقلص وتمتد مع إيقاع الحركة الدراماتيكية»^{١٧} ونحن نستطيع بدورنا أن نطلق هذا الوصف — دون أي قدر من التجاوز — على الزمن في رواية «الطريق». إن جزءاً هاماً — وبالغ الأهمية في الحقيقة — من التأثير الروائي يتحقق، كما يقول فيليب راف، بإبعاد كل شيء لا يمت بصلة مباشرة لوضع البطل الآني، عن وعيه وشعوره، فهو منذ البداية حتى النهاية في حالة من التأزم لا محيد له ولا صارف عنها، سواء في عالم الذاكرة أو في عالم الوهم «هذا وإن أهمية ما يفكر فيه وما يشعر به وما يتذكره مرتبطة أشد الارتباط بحاضره الراهن فحسب»^{١٨} ولعل قيمة أحلام صابر لا تختلف في جوهرها عن أحلام راسكولنيكوف في استشرافها المستقبل، فقد كانت الفكرة المضمرّة في أحلام كليهما أن «القتل» لا يتم لإنسان آخر غير «البطل» ... وراسكولنيكوف قبل أي شيء — كما يقول الناقد الأمريكي — رجلٌ تأمّل، وجريمته توصف في الرواية مراراً بأنها جريمة

^{١٦} راجع هذه الاستشهادات جميعها في كتاب «دوستوفسكي»: تحرير رينيه ويلك، ترجمة: نجيب المانع، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٧م.

^{١٧} راجع هذه الاستشهادات جميعها في كتاب «دوستوفسكي»: تحرير رينيه ويلك، ترجمة: نجيب المانع، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٧م.

^{١٨} راجع هذه الاستشهادات جميعها في كتاب «دوستوفسكي»: تحرير رينيه ويلك، ترجمة: نجيب المانع، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٧م.

«نظرية»، «نظرية» ليس لأنها من وحي نظرية ما وحسب، ولكن أيضًا لأن النظرية، أي التجديد، من جوهرها الأساسي. ويحق لنا أخيرًا أن نستعيد قول فيليب راف عن الجريمة والعقاب بأنها ليست قصة بوليسية البتة؛ ذلك لأننا منذ البداية لا نعرف هوية القاتل فحسب وإنما نتوغل إلى بعض أسواره العميقة. وإذا كان نجيب محفوظ يتفق مع دوستويفسكي في أن الروايتين برُمتهما «قصة تحرُّ وبحث» فإنه في الجريمة والعقاب ليس بحثًا عن القاتل وإنما هو بحث عن الدافع الذي حفزه إلى القتل، بينما في الطريق يكاد أن يكون هذا الحافز نفسه واضحًا كذلك بالرغم من اشتراكه مع راسكولنيكوف في «أن معرفته وجهله يكادان يكونان أسوأ ما في محنته».^{١٩} ويسهل من وجهة النظر الدينية — يستطرد فيليب راف — أن ندرك راسكولنيكوف على أنه إلحاز آخر تسعى سونيا إلى أن تُقيمه من الموت — تمامًا كما هو الوضع بين إلهام وصابر في الطريق؛ حيث تصر على القيام بالمعجزة وهو بين جدران زنزانة الإعدام — ومع ذلك لو قام من القبر فليس هذا إلا بعد أن يكون قد عانى تجربة اللوعة والهلع الناجمين عن مُلامسة الينابيع الخفية «للحرية والقوة» بتعبير دوستويفسكي، أو «الحرية والكرامة والسلام» بتعبير نجيب محفوظ. وبينما يتحشّج صوت اليأس على شفّتي صابر قائلًا في لامبالاة حقيقية: «فليكن ما يكون.» يقبل راسكولنيكوف التحدي ويجيب: «اكسر ما يجب كسره، مرة واحدة وإلى الأبد، ولتلقِ العباء على عاتق رجل واحد ... الحرية والقوة! فوق كل المخلوقات المرتعشة وتلال النمل ... هذا هو الهدف.» والمصير المشترك بين بطل الطريق وبطل الجريمة والعقاب هو «العقم والرعب» وفي هذا النمط من الشخصيات «تصبح الشهوانية نوعًا من الهرب من الشعور المغثى بالحرية»^{٢٠} ويرتكبون جريمة القتل فيمن لا تربطهم به علاقة شخصية. وهنا يتنبه فيليب راف إلى الدلالة العميقة للجريمة والعقاب، يساعده الفنان الذي يختار اسم بطله من كلمة «راسكول» التي تعني المخالفة والتمرد، فيصبح راسكولنيكوف نموذجًا للثوري الذي انحرف بفاعلية تراث لا قبل له به إلى «شيء خاص به» بينما الواقع أنه لم يقتل في المرابية العجوز إلا مبدأ «السلطة التي يسندها

^{١٩} راجع هذه الاستشهادات جميعها في كتاب «دوستويفسكي»: تحرير رينيه ويلك، ترجمة: نجيب المانع، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٧م.

^{٢٠} راجع هذه الاستشهادات جميعها في كتاب «دوستويفسكي»: تحرير رينيه ويلك، ترجمة: نجيب المانع، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٧م.

القانون الأخلاقي» ومع هذا فهو يمضي إلى اقرار عمل غير سياسي يصمه بأنه ليس أكثر من «مجرم عادي، بدافع أناني ذاتي»^{٢١} ... وبالتالي علينا نحن أيضًا التنبيه إلى دلالة اسم صابر واسم أبيه واسم إلهام واسم صديق أبيه علي برهان، فهذه كلها علامات يقودنا بواسطتها الفنان إلى أدغال العمل الفني لنعرف أن صابر ليس إلا منتميًا مناضلاً من أجل الثورة، ولكنه بفاعلية تراث من الظلمة لا يتبين طريقه إليها فيفضل ويتخذ ضلاله هذه الصورة البشعة التي ندعوها جريمة القتل. فكما أن الناقد الأمريكي يجد في «جريمة» راسكولنيكوف احتجاجاً ضد تعاسة بطرسبرج والنظام الذي يسوغها، وكما أن ألبرت مورافيا لم يفتّه «المعنى السياسي» المستتر في ثنائها، فإننا نجد، بنفس المقدار وأكثر، أن «جريمة» صابر في جوهرها هي احتجاج صارخ على تلك الأيدي الخفية الممتدة من الماضي، الغائبة في الحاضر تظل المستقبل بلون الدم. فالتاريخ — كالجريمة والعقاب — تعتمد على خدعة استبدال جريمة ذات معنى محدد بجريمة ذات معانٍ غير محدودة «ومهما يكن أمر الموضوع الظاهر لهذه الرواية فإن موضوعها الخفي ليس الجريمة أو حاجة المجرم الباطنة إلى العقاب، ولكنه الحق في التمرد العنيف»^{٢٢} إن الثوري المستتر في راسكولنيكوف وصابر يُعاني فنيًا ويلات هذا الوضع المرتبك، بين أسلوبه العادي في الحياة الذي يسوقه سوقًا إلى الجريمة وبين أن يكون «عقريًا يطلب القوة باعتبارها حقًا له وضمانيًا لحريته». في حالة راسكولنيكوف، أو يكون منتميًا مأزومًا يطلب «الحرية والكرامة والسلام» في حالة صابر.

وتتضح لنا العلاقة بين نجيب محفوظ ودستوفسكي لو ألقينا نظرة أخرى على «الإخوة كرامازوف». فبالرغم من أن إيفان «ليس ميثوسًا من خلاصه لأنه لا يقطع أبدًا جذوره الممتدة في الأرض الروسية». كما يقول أليزيو فيفاس، بينما صابر على النقيض من ذلك؛ قد يئس من الخلاص لارتباطه بالجذور الممتدة عبر ثلاثين عامًا — هي في الواقع إيجاز روائي لعصور كاملة — من الدعارة والجريمة ... إلا أن إيفان من ناحية وديميتري من ناحية أخرى وسمير دياكوف من ناحية ثالثة يشكلون وجهًا قريب الشبه للغاية من الوجه الحقيقي لصابر. ولولا انشغال دوستوفسكي بالطبيعة البشرية وإرجاع الظلم في

^{٢١} راجع هذه الاستشهادات جميعها في كتاب «دوستوفسكي»: تحرير رينيه ويلك، ترجمة: نجيب المانع، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٧م.

^{٢٢} نفس المصدر السابق.

جوهره إلى أعمق طبقات النفس الإنسانية لالتقت «الطريق» مع «الإخوة كرامازوف» في أكثر من نقطة رئيسية. فلا ريب أن هذه الرواية العظيمة هي بالدقة رواية «بحث» وإن تعددت فيه الطرق والتوت وتختفت؛ بحيث أصبح أكثر تركيبيًا من «بحث» صابر في طريق نجيب محفوظ. ويقول إيفان في قصيدته إن ما يعذب الإنسان «ليس سوى القلق الهائل الذي يحده للبحث عن شخص يسلمه عاجلاً هبة الحرية التي ولد معها هذا المخلوق السيئ المصير». ويصف ريتشارد ب. سيوال عالم الإخوة الثلاثة في قصة دوستويفسكي بأنه «سفر طويل»؛ لأن مشكلتهم كما يتصورونها ليست هي مجابهة ظلمة خارجية بقدر ما هي «بحث» طويل مؤلم وسط الضباب «وهي ليست كفاً لمازق بقدر ما هي كفاح ضد حالة»^{٢٢} إن نوع تجربتهم يختلف عن ذاك النوع البطولي الموجود عند أوريسست أو أنتيجون أو حتى أوديب، الذين يقومون إلى حد ما بالسفر «لمعرفة ذواتهم»، ولكنهم في لحظة من لحظات الاستنارة يدركون من ذواتهم ومن عالمهم ما يكفيهم لأن يقوموا في لحظة معينة من الزمن بالتزامات بطولية «عندما يختارون واحداً من بديلين مهما يكن اختيارهم سيئاً أو خيراً»^{٢٤} وكثير من قصص دوستويفسكي — يقول الناقد — هي «تجارب في الحرية» ولهذا كان معظم أبطاله «مغالين، متجاوزي الحدود، عنيفين، بل ومجرمين ... أعني أنهم رجال قادرون على أن يقوموا بمثل هذه التجارب»^{٢٥} على ذلك نستطيع أن نفهم قول ديمتري لا ليوشا: «إنني مستمر في هذا الطريق، ولا أدري إلى الخزي أنا سائر أم إلى النور والهناء؟ ... إنني لست رجلاً مثقفاً يا أخي، ولكني فكرت كثيراً في الأمر ... إنه ليخيفني كثرة ما هناك من أسرار غامضة! وإن أحاجي لا حصر لها تثقل كاهل الرجال على الأرض». وعلى أمثال هؤلاء الأبطال التراجيديين أن يجدوا الجواب على أسئلتهم بأنفسهم، وبطريقتهم الخاصة مهما كان الثمن. وهذا هو الواجب المأساوي المفروض عليهم كما يقول ريتشارد، وهو مزيج من الخير والشر، من

^{٢٢} كافة هذه الاستشهادات مأخوذة عن كتاب «روائع التراجيديا في أدب العرب»، تحرير: كلينيث بروكس، ترجمة: د. محمود السمرة، نشر دار الكاتب العربي ببيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٤م.

^{٢٤} كافة هذه الاستشهادات مأخوذة عن كتاب «روائع التراجيديا في أدب العرب»، تحرير: كلينيث بروكس، ترجمة: د. محمود السمرة، نشر دار الكاتب العربي ببيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٤م.

^{٢٥} كافة هذه الاستشهادات مأخوذة عن كتاب «روائع التراجيديا في أدب العرب»، تحرير: كلينيث بروكس، ترجمة: د. محمود السمرة، نشر دار الكاتب العربي ببيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٤م.

الحرية والحتمية. فالطريق الرئيسي — عند إيبوليت — لا يفضل «الممرات الجانبية» و«الأزقة الخلفية الضيقة المظلمة» أو كما يقول لا ليوشا «اسلك أنت طريقك، وسأسلك أنا طريقي، فهناك عار فظيع في انتظاري ... مع أنني مطلق الحرية في أن أوقفه. لاحظ أن باستطاعتي أن أوقفه أو أنفذه. لكن دعني أقُل لك إنني سأنفذه ... الزقاق الخلفي والمرأة الشيطانة» ... وما أشبه قول ديمتري وقول إيبوليت مجتمعين بطريق صابر الذي اختاره حقًا، ولكن اختياره كان مشدودًا بجاذبية لا تقل عن القدر تحكّمًا وقسوة. فبين البحث عن الجذور والبحث عن مخرج سقط صابر، لأنه حين أراد أن يقتل الماضي — بعد فوات الأوان — كان قد قتل نفسه، وحين أراد أن يتشبّث بالمستقبل — بعد فوات الأوان أيضًا — كان الحكم بالإعدام مشمولًا بالإنفاذ. وهكذا ينطبق عليه وصف بروكس للبطل التراجيدي الحديث بأن معاناته لا تكون أبدًا مفروضة فرضًا؛ بل هو يتسبب فيها باختياره، أو على الأقل يرضى بها أخيرًا ويتقبلها على أنها من طبائع الأشياء، بما في ذلك طبيعته البالغة العمق. وإذا كان نجيب محفوظ قد تعلّم عن دستوفسكي أن يرى من خلال وجهة نظره المأساوية أن العالم كما هو سيبقى معضلة إلا أنه يصوره كما ينبغي أن يكون، فإنه قد تعلم من الخبرة المباشرة بالحياة من حوله أن «المستقبل» يكاد أن يكون لفظًا بلا معنى، وأن «الانقراض» معنى قبل أن يكون لفظًا. وقد طارده هذه الفكرة الظلماء مطاردة عنيفة فلم يَرِ بُدًّا من أن تكون محور روايته التالية «الشحاذ».

إذا كان صابر نموذجًا مزدوج الدلالة للإنسان المعاصر في مصر من ناحية، وأزمة المنتمي التي بلغت طريقًا مسدودًا في بلادنا من ناحية أخرى، فإن الفنان قد أثر أن تزدوج بقية الوجوه الأخرى في الرواية حتى أصبح «الطريق» الواحد طريقين: أحدهما يرتدي ثياب الواقع والآخر رداء الحلم، بل وازدوج الواقع والحلم؛ بحيث إن نسيجهما الكثيف والشفيف قد تداخل على نحو غاية في التعقيد. وهكذا اختلف البناء الفني في «الطريق» اختلافًا كبيرًا عنه في «اللس والكلاب» أو «السمان والخريف»، بالرغم من تقمصه لكثير من السمات البارزة في الروايتين. فسعيد مهران وعيسى الدبّاغ يومئذ برمزهما السياسي في مباشرة ووضوح، وإن تلبّس الرمز بعد ذلك بأثقال من الجوانب الشخصية، التي تندغم بالقضية العامة اندغامًا عميقًا. أما صابر الرحيمي فلا يبدو جوهره السياسي بالعين المجردة، وإنما لا بد من بصيرة ثاقبة تنزع عنه الأغطية الثقيلة من الجوانب «الشخصية». ولكن صابر يلتقي بعد ذلك بزميله في الروايتين السابقتين من زاوية «التوحد» التي حمل

فيها كافة العناصر الصانعة للمأساة من داخله ومن خارجه على السواء. وقد ترتب على تجسيد الفنان لبطله «الواحد» أن اشتركت لغة الطريق مع لغة الروايتين السابقتين: إذا تحدث البطل حديثاً نفسياً متواصلًا، أو تحاور مع الآخرين حوارًا داخليًا، أو اشتبك مع أحلامه في شجار ظاهره الانسجام وباطنه التمزق.

وفي «الشحاذ» يعود نجيب محفوظ خطوة إلى ما قبل «الطريق» فيبرز الجوهر السياسي لبطله بروزًا شديدًا، يعود الشاب الطويل الأسمر الممسك ببسراه وردة حمراء فيتخذ لنفسه اسمًا محددًا هو «عثمان خليل»، ويعود رءوف علوان الصحفي الثوري السابق، الذي خان وقد أصبح اسمه مصطفى المنياوي بائع اللب والفشار وكافة أدوات التسلية في الصحافة والإذاعة والتلفزيون. بل إن «كمال عبد الجواد» يعود من جديد وقد تطورت أزمته التي توقفت عند خاتمة الثلاثية بين أحمد وعبد المنعم شوكت باختياره الثورة الأدبية «مخرجًا» من الحيرة المدمرة والشك القاتل، والتي ظهرت من جديد في «الطريق» بين كريمة وإلهام، بين بسيمة عمران والرحيمي. وكان نجيب محفوظ قد استخلص نتيجة خطيرة في نهاية «الطريق» وكان لا بد له من اختبارها من جديد، كبندول الساعة يتحرك، ولكن هذه الحركة القصيرة السريعة المنتظمة لا تقف أبدًا «مهلك سر» وإنما الثواني تجمع الدقائق والساعات والأيام والسنين، وإذ بالزمن «يتحرك» بمعدل أسرع من الحلم. فماذا تقول حركة «الزمان» في «الشحاذ»؟ إذا كان الفنان يعود حقًا خطوة إلى ما قبل «الطريق» من حيث هو ينزع القشرة الخارجية السميكة التي تغطي حقيقة بطله بأستار كثيفة فيظهر الجوهر السياسي من تحت الغطاء الحضاري، فإنه في نفس الوقت يقدم هذا الجوهر في لحظة أكثر تركيبًا من أزمة سعيد مهران وعيسى الدبّاغ بالرغم من اشتراكه معهما في هذا «الوضوح» النسبي. أي أنه يتقدم خطوة إلى الأمام في موازنة خطوته إلى الوراء. وتلك هي المعادلة الفنية التي تحكم مسار «الشحاذ» من البداية إلى النهاية. فهي بالرغم من تجاوزها للعنصر السياسي واحتوائها لمعظم العناصر التي اشتهلت عليها «الطريق» إلا أنها تحاول فنيًا أن تسلك طريقًا تعبيريًا مشابهًا «للص والكلاب». وكما أن النتيجة التي انتهت إليها «الطريق» أكثر تركيبًا من خاتمة «زعلبلاوي» فإن الاختبار الواقعي العنيف الذي تعرضت له في «الشحاذ» جاء أكثر تفصيلًا.

وإذا كان المرض في قصة زعلبلاوي قد تخفّى في قصة الطريق، فإنه يعود إلى الظهور في قصة الشحاذ منذ أن تدلت على جدار غرفة الاستقبال بعيادة الطبيب صورة الطفل «ينظر إلى الأفق، وها هو الأفق ينطبق على الأرض، دائمًا ينطبق على الأرض من أي

موقف ترصده فيا له من سجن لا نهائي». وذلك منذ أحس عمر الحمزاوي بخمود غريب، ماتت لديه الرغبة في العمل، وضاق بالدنيا، ولم يعد يفكر أو يشعر أو يتحرك «كل شيء يتمزق ويموت» فيا لها من طمأنينة راسخة حقاً هذه التي تنسكب من عيون الأبقار وهي ترعى في اللوحة الكبيرة المعلقة في عيادة الصديق القديم. وهل تصدق نبوءته حين يقول لعمر إن ما به ليس إلا مرضاً برجوازيّاً يصيب معظم زواره من الناجحين الأثرياء، نسوا المشي أو كادوا، يأكلون فاخر الطعام ويشربون أجود الخمر ويرهقون أنفسهم بالعمل لحد الإرهاق وأدمغتهم محشوة دائماً بالقضايا والأملاك، ثم يأخذ القلق بخناقهم حول مستقبل العمل ومصير الأموال. ويضحك عمر بفقور وهو يتخيل صورة الجواد الخشبي المتطلع إلى الأفق عارضاً جانب وجهه الأيسر وفي عينيه شبه بسمة غامضة. فالصورة صادقة في جملتها، ولكنه لم يعد يهتم بشيء، على النقيض من زميل الصبا الذي «يفهم حياته» كلما استطاع أن يلبي حاجة إنسان ملهوف فلا يصبح ثمة معنى لهذا السؤال الغامض عن معنى الحياة. ولم يتبق من ذكريات الأمس البعيد، السياسة والإضراب والمدينة الفاضلة إلا «سوء السمعة» فيما يقول عمر، والحلم الكبير الذي تحقق بدولة الاشتراكية فيما يقول طبيبه. وبينهما يبرز عثمان خليل كالشبح من بين أسوار السجن العالية، كشبح الأب في مسرحية هاملت، يضع علامة استفهام كبرى حول كل ما قيل عن السمعة السيئة أو الدولة الاشتراكية، ويذكر بغياحه في أحضان الليل الطويل ما يتناساه الصديقان عن قصد أو غير قصد، أحدهما في غمرة تمثيله لدور الطبيب والآخر في غمرة تمثيله لدور المريض، تجاهلا «المرض» الحقيقي الذي يمثله هذا الوجه الاشتراكي الغائب عن بناء الدولة الاشتراكية. ولا يزال الطفل في مُخيلة عمر ممتطياً جواده الخشبي يتطلع في ابتسامة غامضة إلى الأفق «وما زال الأفق منطبقاً على الأرض، فماذا يرى الشعاع الذي يجري ملايين السنين الضوئية؟ وثمة أسئلة بلا جواب، فأين طبيبها؟» هكذا يبعث نجيب محفوظ أبطاله القدامى، ابتداءً من كمال عبد الجواد وانتهاءً بعمر الحمزاوي مروراً بصابر الرحيمي وسعيد مهران وعيسى الدبّاغ، يبعثهم من جديد إلى ساحة الوجود الفني وقد أغنى الوجود الواقعي بركام هائل من التناقضات والأزمات. إن الطبيب الكبير والمحامي الكبير والصحفي الكبير، ثلاثتهم كانوا ذات يوم رمزاً «كبيراً»، للنضال الثوري من أجل تغيير مصر، فال بهم المطاف إلى هذه الخاتمة التي تختلف في الجوهر عن خاتمة زميلهم القديم الذي لا يزال خلف الأسوار طيلة سنوات «البناء». على أنه بين الفرسان الثلاثة خارج الأسوار ينفرد عمر الحمزاوي بهذا الأرق من المتواصل والوعي

الحاد بالهزيمة. فبينما يندمج الطبيب في رسالته «الإنسانية» — هي في الواقع ضماد جزئي لجرح المجتمع يتيح الرضا على النفس في المستوى الفردي — ويندمج الصحفي في تسليّة قرائه والتفريج عن كظومهم، يتوحدّ عمر بهذا اللهب المستعر في الأعماق حتى ليصيبه «المرض». وهكذا يمر شبح عثمان خليل أمام عيونهم جميعاً فتصدر عنهما كلمات؛ كمصمصة الشفاه على ميّت وُوري التراب. أما عمر فتطارده الذكرى، وحقاً، لقد أدركت حساسية الضمير الضجر، ولكنه مجرد أن يتذكر عثمان على هذا النحو الغريب يوم «لم يعترف، رغم الأحوال لم يعترف.» ويتدرج به الحديث المر إلى النفس بأن ذاب عثمان في الظلمات كأن لم يكن «وأنت تمرض من الترف. وتنهض الزوجة رمزاً للمطبخ والبنك. فسل نفسك ألا يضجر النيل تحتنا.» وأجابه النيل من ثغرات أعالي الشجر ساكناً هامداً شاحباً معدوم المرح والمعنى. ولا يؤنّسن الفنان الطبيعة من حول البطل، بالمعنى الحلوي في الفلسفة، وإنما هو يخلق ديكوراً يتحاور فيه الفكر والشعر. ونفهم على التو لماذا تقتحم مُخيّلة عمر هذه اللمة للطفل الباسم في لوحة العيادة، متوهماً أنه يمتطي جواداً حقيقياً. ويتشاءب عمر تتأوّباً يبطش بداخله الممزق ويفضح كيانه الآيل للسقوط قائلاً: «اللعة، إني أشم في الجو شيئاً خطيراً، ويرعبني إحساس حركي داخلي بأن بناءً قائماً سيتهدم» هذا «البناء» هو همزة الوصل بين الوجه الغائب وراء الأسوار، والقلب المحطم خارجها. وبالرغم من أن عثمان خليل ليس إلا رمزاً تجردياً للثوري المفترّض أو المنتمي المثال، إلا أنه يختلف عن الشاب الطويل الأسمر المسك بيسراه وردة حمراء في أن رمزيته «تفصيلية» وليست مجرد «خط عام» يمشي على نهجه عيسى الدبّاغ بعد تركه لظل تمثال سعد زغلول. والتفصيل الرمزي في شخصية عثمان خليل أن روح الثورة الأبدية ليست طليقة في حياة عمر الحمزاوي، وإنما هي تعاني ويلات السجن وعذابات القيود. والتفصيل الرمزي في شخصية عثمان خليل كذلك أنه يشكل «الوجه الآخر» لشخصية عمر الحمزاوي، وجه «الماضي» ولأنه ماضٍ، فإنه يبدو كشبح «وقريباً سيخرج الماضي من السجن فيتضاعف عذاب الوجود» ... تماماً كما كان يستخدم نجيب محفوظ وجه أحمد شوكت، الثائر الأبدي، كوجه آخر لكمال عبد الجواد، الحائر الأبدي. ولأن المسألة الزمنية قد طالبت بين كمال القديم في الثلاثية وكمال الجديد في «الشحاذ»، فإن الفروق الفنية تكبر هي الأخرى بين تكوين الشخصيتين. ذلك أن «السكرية» تنتهي بأحمد شوكت في سجن الطور، وكمال عبد الجواد يردد كلماته عن الثورة الأبدية — وإن كانت مشكلة الإيمان لم تحل بعد — أما «الشحاذ» فتبدأً وأحمد شوكت لا يزال في السجن، وإن تسمّى باسم جديد

هو عثمان خليل، وإن اختلفت وطأة السجن في ظل الحكم الملكي والنظام السابق على الثورة، عنه في ظل الحكم «الثوري» المناهض قطعاً للاستعمار والمعاويدي يقيناً للطبقات الرجعية القديمة. في ظل هذا الحكم يتضاعف عذاب الثوريين المنتمين إليه، والمعزولين عنه في وقت واحد. وفي ظل النظام الجديد الذي أرهص به ومهد له نضال عثمان خليل وعمر الحمزاوي ومصطفى المنيّاوي فيما مضى، تتضاعف المرارة في القلوب، سواء كانت مرارة حبيسة خلف الأسوار، أو منطلقة في الكاديلاك السوداء خلف مارجريت، ووردة عند أحد أطراف الصحراء بالهرم. المرارة واحدة، والعذاب مشترك، وإن دأب الفنان على تفصيل الأزمة تفصيلاً دقيقاً، فيصبح عثمان خليل، كمرأة صابر في الطريق، حلماً دامياً يسهد ليالي عمر وقد تسربت بين نجومها أطيايف الوجود وأسراره، وأمست الظلمة الظلماء هي كابوسه الذي لا يفارقه أينما ذهب؛ إلى أبعد لحظات الشبق التي تتراءى له كلحظة الخلق، أو أبعد لحظات الوحدة التي تتراءى له كلحظة الميلاد الأول لأدم. وتتكاثر اللحظتان في وجدان عمر، ويصوغ بينهما جسراً من الوهم الخالص، أو الماضي المندثر حين هتف عثمان يوماً في حال من التجلي: «عثرت على الحل السحري لجميع المشاكل». فاندفع الجميع برعشة حماسية إلى أعماق المدينة الفاضلة، كذلك صنع الجسر من الواقع الصلب، أو الحاضر الفاجع «عندما اعترضتنا دورةً فلكية معاكسة انتقلنا من خلال الحزن والفشل إلى المقاعد الوثيرة، وارتقى العملاق بسرعة فائقة من الفُورد إلى الباكار حتى استقر أخيراً في الكاديلاك، ثم أوشك أن يغرق في مستنقع من «المواد الدهنية» مسجلاً بذلك مولد أبشع التناقضات في مسيرة النظام الثوري، مولد الطبقة الجديدة التي تكونت من بعض أبناء النظام والمستفيدين منه، وانضم إلى صفوفها بعض المنتمين ثورياً إلى أرحب آفاقها.^{٢٦} والإشارة الذكية إلى زينب، زوجة عمر التي كانت يوماً فتاة متمردة خرجت من مدرسة الراهبات ومن بين الحصن الحصين للأسرة المحافظة، ثم أصبحت جزعة من أخبار التأميم، تبلغ الإشارة أقصى درجات ذكائها حين يقاطعها عمر: «بالله خيريني كيف سمعتِ إذن لهذا الحد؟» فتجيبه: «كنت في شبابك مثلهم لا تتكلم إلا عن الاشتراكية وهي ما زالت في دمك.» تلك إذن هي المأساة على وجهها السافر، وليس مستنقع المواد الدهنية أو هذا الجسد الشحمي الذي آلت إليه زينب إلا تعميقاً فنياً للحظة الحاضرة اللزجة التي

^{٢٦} أكرر ضرورة الرجوع إلى مقال عادل غنيم «حول قضية الطبقة الجديدة في مصر»، بالعدد الثاني من الطليعة، ١٩٦٨م.

يحياها عمر في موكب الطبقة الجديدة بقلب خافق للماضي، الذي كان. والقلب يخفق لا بتأثير المبادئ التي أوشكت يوماً أن تقذف بالجميع إلى السجن «فأيام الجهاد نفسها لم تعد إلا ذكريات محنطة» ... وإنما يخفق القلب بالآلام موجعة غير مرئية منذ أن اكتسحت وجوده الاجتماعي كافة الملذات، حتى لم يبقَ لوعيه النافذ الحاد، إلا أن ينصت باهتمام شديد إلى قول أحد زبائنه في ختام مناقشة قضيته «المهم أن نكسب القضية، ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها» ... لقد أدرك عمر فجأة — كما يقتحم الإحساس باللاجدوى وعبث الوجود أي إنسان عند أحد منعطفات الطريق كما يقول كامي — أنه كسب العالم كله وخسر نفسه. وطارده الإدراك المفاجئ حتى أصبح عليلاً بغير علة واضحة، أمام الآخرين على الأقل. وإذا كان نجيب محفوظ يستخدم حيلة فنية سبق لألبر كامي أن استخدمها للتدليل على كارثة الوجود الإنساني بعد الحرب العالمية الثانية، فإن الكاتب المصري يوظف المفاجأة بعبث الحياة توظيفاً جديداً يتلاءم مع ظروف الإنسان المصري في ظل مجتمع متخلف تجثم فوقه وتضغط على أنفاسه قوى كثيرة من داخله ومن خارجه، لتحول بينه وبين التقدم. ويظل المنتمي إلى الثورة الأبدية الشاملة مشطور القلب إلى نصفين، أحدهما في السجن يعاني مرارة الأمل، والآخر خارجه يجاري نشوة اليأس. والبحث عن سر الوجود هو الترجمة الأمانة لمرحلة الوصول إلى الدرجة «القصوى» من العذاب، وليست بأية حال لغة ميتافيزيقية كما شاء البعض أن يصورها،^{٢٧} كما أن طريق صابر لم يكن رحلة ميتافيزيقية على الإطلاق؛ فالميتافيزيقا في هذه الأعمال، أقرب ما تكون إلى وصف البناء الفني الذي آثره الكاتب. ولا ينفي هذا التصور أن اليأس من النضال بما يصاحبه من هزيمة مرة قد يؤدي في جانب من جوانبه إلى هذا التعلُّق العنيف بالقوى الخفية. ولكنها حينئذٍ تكون «تعبيراً» عن حالة مرضية أكثر منها «تجسيداً» لأزمة حقيقية. فلم تدلنا الشُّعيرات الدقيقة في حياة عُمر على أن أزمته في جوهرها هي البحث عن المطلق، فلقد ظلت هذه الشُّعيرات طيلة الرواية تمدنا بأسباب حضارية واجتماعية وسياسية فسرت لنا بها هذه «الحالة» التي انتهت إليها، ولم يبدأ بها أبداً. لذلك يمثل الموت «أملاً حقيقياً في حياة الإنسان» في رأي عمر، بينما يمثل أعدى أعداء الإنسان عند

^{٢٧} راجع: «رؤيا القديس حمزاوي» لإبراهيم فتحي، المجلة، عدد ١٠٤، أغسطس ١٩٦٥م؛ ومقال: «استجداء الحقيقة»، لصبري حافظ، «المجلة»، عدد ١١٢، أبريل ١٩٦٦م.

أبطال الأدب الوجودي، وأدب العبث. وفي صوت مباشر ولغة تقريرية واضحة يهمس عمر لصديقه بائع الفشار والتسليّة في الصحافة والإذاعة والتليفزيون: «أتريد أن تعرف سري حقاً يا مصطفى، اسمع، عندما أمضى الفشل جريت نحو القوة التي آمنّا بها من قبل بأنها شر يجب أن يزول، ولكنك تعرف سري يا مصطفى.» هكذا يكشف الفنان أوراقه تماماً، ونهائياً، ويصل بنا إلى الحد الأقصى من الصراحة والعراء الكامل. فالطبقة الجديدة التي ينتمي إليها عمر في حاضره تنازع الطبقة القديمة التي انتمى إليها في الماضي بفكره. وبين الفكر والواقع تدور رحى الصراع الأليم بين عمر وعثمان فور خروجه من السجن، أي عندما أراد الكاتب — جمالياً — أن يلتقي النصفان النازفان من القلب الدامي.

وقد بدأ الصراع بين النصفين الداميين منذ تساءل عمر على منضدة الشراب ومارجريت تخطر في ثوب سهرة مختلط الألوان لدرجة الغموض «ما عسى أن يفعل المسجونون لو تفشّى بينهم مرضك الغريب؟!» وكان مرض البحث عن «نشوة الخلق المفقودة» هو التعبير الفني الذي اختاره الفنان كمعادل موضوعي لأزمة عمر ... وما دامت هذه هي نقطة الانطلاق في المعادلة، فإن الأحداث التالية تتداعى منها تداعياً منطقياً محسوباً. فمارجريت في حياته «كل شيء ولا شيء.» وقد اكتوى بين أحضانها، سواء وهي شبح في جوف الليل البهيم، أو وهي جسد نيراني مُتَّقِد بالرجبة «تَوَاقاً لنشوة الخلق الأولى اللانثدة بسر أسرار الحياة.» من هنا ظل يركض لاهئاً وراء نداء غامض مخلقاً وراءه «حفنة من تراب»، مسرات الأمس وحتى المدينة الفاضلة «حفنة من تراب»، ومن التراب يا عمر وإلى التراب تعود. وعند ما تحكي له وردة في عشهما — أو قفصهما — الذهبى أنها أحست يوماً بشيء ما غير محدّد يحتاج إلى ما يحدده، لديها مضمون يبحث عن شكل، بين ضلوعها تُعْرِيد الموهبة، فكيف تتحول إلى فن؟ وجربت أن تكون ممثلة فتمردت على الأسرة وخرجت من البيت، ولكن الملهى الليلي كان المأل الوحيد عندما تقص عليه وردة وكأنها تستكمل الوجه الآخر لمارجريت، يدوي «الفشل» في أعماقه دويّاً هائلاً «الفشل! اللعنة التي تدفن ولا تموت، ما أقطع ألا يستمتع لغنائك أحد، ويموت حبك لسر الوجود ويمسي الوجود بلا سر. وتبعث الحشرات يوماً لتخرب كل شيء.» هكذا يتذكر أيام الشعر التي انقضت وأيام الحب التي ولّت وأيام الثورة التي انتهت، ولم يعد ثمة «يقين» يمكن التشبث به. والبحث عنه في متاهات الجنس ضربٌ من الخبل، كالبحث عنه في متاهات التصوف ضرب من الخيال. وبين الجنس المجنون والتصوف الموهوم، يبرز «عثمان» كالشبح الشكسبييري في مسرحية هاملت. «وقال مصطفى بلهجة أكثر جدية: أقترح على رئيس التحرير أن ألقى محاضرات عن التوعية الاشتراكية على موظفي وعمال الدار.

- بأي صفة؟
- بصفتي اشتراكياً عتيقاً!
- وقيلت طبعاً.
- طبعاً، ولكنني أتساءل: ما دامت الدولة تحتضن المبادئ التقدمية وتطبقها أليس من الحكمة أن نهتم بأعمالنا الخاصة؟
- كأن تبيع اللب والفشار وتتساءل عن معنى الوجود!
- أو أعشق لأبلغ نشوة اليقين!
- أو تسقط مريضاً بلا علة..

هذا الحوار بين مصطفى الذي بعث الفنان في شخصه رءوف علوان من جديد، وبين عمر الحمزاوي الذي بعث الفنان في شخصه كمال عبد الجواد وصابر الرحيمي وكافة المرضى بالطلق والنظرة «الشمولية» للحياة ... هذا الحوار يبرز أكثر فأكثر صورة الشبح المائل لعيني عمر، شبح «عثمان» الذي لم تتحول الأسوار العالية لسجنه الطويل إلى جسر بينه وبين الخيانة. وبين تنهدات وردة وعرشات مارجريت لم يهتز القلب ولا نال النشوة المستعصية. حتى عندما أحس حتى النخاع أن القتل هو الوجه الخلفي للخلق لم يغامر بشق صدر العشيقة المشتهاة، فهو لن يعثر في داخله عما يبحث عنه، عن تكملة الدورة الملغزة التي لا تتكلم». ونجيب محفوظ يستعير تعبيره الفني عن «الأزمة» في هذه النقطة من نقاط «البحث عن مخرج» من مصدرين: أولهما ألبير كامي في «السقطة»، والآخر هو توفيق الحكيم في «شهر زاد» حيث يمنح شهريار هذا التفسير العميق الذي يعطيه نجيب محفوظ لعمر الحمزاوي. ولكن الفرق بين نجيب محفوظ وألبير كامي هو أن «السقطة» الميتافيزيقية هي عماد الرحلة الوجودية، كما أن الفرق بين الحكيم ومحمفوظ هو أن شهريار الحكيم ليس إلا تفسيراً جديداً لشهر زاد ألف ليلة وليلة، يتصل حقاً بروح العصر، ولكنه في ارتباطه بمشكلة «العقل والقلب» في أدب الحكيم لا يتصل بأية وشيجة من هنا أو من هناك بقضية الانتماء في أدب نجيب محفوظ عموماً، وأزمة «الشحاذ» خصوصاً.

وكما أن عمر الحمزاوي بدأ رحلة البحث عن نشوة اليقين في مباهج الجنس ولذاذه التي ارتوى منها بكافة الأساليب والمتع ثم آلت دورتها إلى انتهاء، وكما أن الصحراء في أحد أطراف الهرم كانت ملجأه اليتيم ... فإنه قد استأنف هذه الرحلة العنيفة الهوجاء في مباهج التصوف عندما انطلق ذات فجر، وحده، إلى الطريق الصحراوي. ثم أوقف

السيارة في جانب من الطريق المقفر وغادرها إلى ظلمة شاملة «ظلمة غريبة كثيفة بلا ضوء إنساني واحد.» واختفت من حوله الأرض والفراغ وظل «مفقودًا» تمامًا في السواد. ورفع عينيه إلى آلاف النجوم والهواء الجاف يهب منعشًا موحّدًا بين أجزاء الكون «وبعد رمال الصحراء التي أخفاها الظلام انكتمت همسات أجيال وأجيال من الآلام والآمال والأسئلة الضائعة» وابتهل إلى الصمت أن ينطق، وتضرّع إلى حبة الرمل أن تطلق قواها الكامنة وأن تحرره من قضبان عجزه المرهق. وفجأة وهو يطيل النظر في الأفق «رق الظلام وانبثت فيه شفافية، وتكوّن خطٌّ في بطء شديد ومضى ينضح بلون وضيء عجيب.» ورقص القلب الجريح واجتاحت حناياه الفرحة «وشملته سعادة غامرة جنونية، واندفنت الشكوك والمخاوف والمتاعب، وأظله يقين عجيب ذو ثقل يقطر منه السلام والطمأنينة ... وملأته ثقة لا عهد له بها وعده بتحقيق أي شيء يريد.» إذن فهي لحظة «الوجد» الصوفي العميق، لحظة «التوحد» الكينونة العظمى التي تتجاوز شمولها كل الكائنات، عندئذٍ يصبح هو «الله» الذي يستطيع أن يحصل على كل ما يريد، ولكنه في نفس اللحظة لا يريد شيئًا «ارتفع فوق أي رغبة وترامت الدنيا تحت قدميه حفنةً من تراب. لا شيء. لا أسأل صحة ولا سلامًا ولا أمانًا ولا جاهًا ولا عمرًا. ولتأتِ النهاية في هذه اللحظة فهي أمنية الأمانى.» وكما أن وردة ومارجريت وغيرهما من عشرات الأفخاذ والنهود التي دفن في تشنجاتها الألم الممرض قد تطلبت منه أن يهجر «البيت» بكل ما مثله من قيم، وأن يهجر «المجتمع الرسمي» بكل ما يرمز إليه من مُثُل، فإنه لا يتوانى، وقد فشل طريق الجنس في هديه إلى مبتغاه، في أن يهجر البيت والأصدقاء والعالم كله إلى هذا الركن القَصِي من الصحراء، هذا الركن الذي تراءى له طريقًا جديدًا إلى النشوة المستعصية لعله يقوده إلى النجاة. وكأنبياء العهد القديم حين كان يظهر لهم ملاك الرب في مكان يجعلون منه أرضًا مقدسة يقيمون عليها المذبح، كذلك فعل الحمزاوي، حين عاد إلى هذه البقعة النائية من الصحراء، بغير سيارة ولا جاه، وأقام عليها كوخه الأسطوري ... لقد أحس يقينًا — بلا جدل ولا منطق، هكذا قال — أن أنفاس المجهول وهمسات السر تدعوه، أفلا يستحق أن ينبذ كل شيء — هكذا استطرد — من أجل هذا النداء الخفي المقدس؟

وبين الجنس الخالص والتصوف الخالص، كانت هناك أنياب الواقع المُدْبَّبة تنهش لحم عمر وروحه. كانت هناك زينب، التلميذة المثالية للراهبات التي أصبحت رمزًا ثقيل الوطأة للبنك والمطبخ. وكانت هناك بثينة الابنة التي أخذت عن أمها لون العينين دون أن تأخذ أكdasها الدهنية، وأخذت من أبيها سر الوجود فصاغته شعرًا دون أن تأخذ مرضه؛ فقد انتشلتها دراسة العلوم من «السقطة» التي آل إليها. وكان هناك ابنه سمير

الذي وُلد من ليالي الضجر القاتل لكل خصب، كنعما ابنة عيسى الدبّاع التي وُلدت هي الأخرى ثمرة من ثمار السأم والضياع. وكان هناك مصطفى النياوي، الاشتراكي القديم الذي استراح نهائياً في أحضان اللب والفسار بعد أن رفعت عنه الدولة عبء الكفاح من أجل العدل. بين الجنس الخالص والتصوف الخالص، كان عمر الحمزاوي يتلظى في هذا الواقع المر، وهو الواقع الأكثر تفصيلاً من واقع صابر الرحيمي. ولكن الرؤية التقليدية لمعنى الطريق التي حاصرت صابر بين ضلفتي باب جهنم — إذ كان الطريق أمامه ولم يره — هي نفسها الرؤية التقليدية التي حاصرت عمر الحمزاوي في شخص عثمان خليل، وإن جاءت أكثر تفصيلاً هي الأخرى فتقليديّتها وجمودها نابعان من عزلتها الطويلة عن الشعب، والثورة. وبانعزال عثمان عن «البناء» القائم على قدم وساق خارج الأسوار، كان «البناء» يتهدم داخل عمر الحمزاوي على قدم وساق. تلك هي الأنبياء المدببة التي راحت تنهش في لحم عمر وروحه بالرغم من أفخاذ وردة ومارجريت، وبالرغم من التوحد مع الكينونة العظمى في طرف الصحراء ... فقد قال عن زينب فور ولادتها لسمير «ها هي تخلق على حين يعجز هو عن الخلق». ولم يملأ الوليد الثغرة التي تفصل بينه وبين زينب ... وقال مصطفى إن الفن تخلق عن عرشه للعلم، وإن العلم لم يترك للفن نقطة واحدة يتحرك فوقها. وجاءت بثينة لتزواج بين الشعر والعلم باحثة عن سر الوجود، ولكن بجناحين أكثر شباباً وأملاً. غير أن عثمان خليل كان أعمق الجراح في صدر عمر من هذه الأنبياء مجتمعة، لأنه الناب الداخلي أوغر الصدر وثيداً ودون أن يلاحظ ذلك أحد، حتى إذا تهاوى العملاق من نابه هو لا من أنياب غيره انتابت «المفاجأة» الآخرين ولم تصبه بخدش. هكذا يسقط البطل التراجيدي سقوطاً عظيماً. فلئن كانت الدولة اشتراكية مخلصه، «وفي هذا الكفاية» من وجهة نظر عمر، فإن الحقيقة الموضوعية لا تتغير بتغير ذوات الأفراد من وجهة نظر عثمان. و«ربما» يكون الوطن قد تطور إلى الأمام، أما عمر ومصطفى فقد تطورا إلى «الخلف». والإنسان إما أن يكون «الإنسانية» جمعاء وإما أن يكون لا شيء. وسوف يجيب عمر بعد قليل بأنه أن الأوان ليفعل ما لم يفعله في حياته «وهو ألا أفعل شيئاً»؛ لذلك فهو يفكر في تفجير الذرة، فإن تعذر ذلك ففي القتل، فإن تعذر ذلك ففي «الانتحار». والحق أنه منذ بدأت تخنقه الإجابات العاقلة وهو يحلم بأن يطير الكازينو الكبير فوق السحب، وأن تراقص الزواحف العصافير. و«العقل الخالص» الذي يمثله عثمان هو أبغض البغضاء إلى «قلب» عمر. وإذا أوماً مصطفى — كما لو أنه يتعذر عن صديقه أما هو فلا حاجة به إلى الاعتذار — بأن عمر «يبحث عن نفسه» أجاب عثمان بسؤال المسيح: «أليس هو الذي أضاعها؟» فعثمان — ذلك العقل المطلق من

قيود كل ما هو نسبي — لا يجد معنى للبحث عن معنى «نواتنا» إذا وعينا مسئوليتنا حيال الملايين. ويدق عمر مسمارة الأخير في نعش يتوق إلى توسيد البطل التراجيدي قائلاً: «ترى هل تموت الأسئلة إذا قامت دولة الملايين؟» فيحكم عثمان دق المسمار في التابوت الأبدي مجيباً: «ولكنها لم تقم بعد». والعلماء يبحثون عن سر الحياة والموت بالعلم لا بالمرض، فإذا لم تكن من العلماء، فلا أقل من «ألا تثير في وجوه العاملين غبار النواح والولولة»، والقلب مضخة تعمل بواسطة الشرايين والأوردة، ومن الخرافة أن نتصوره وسيلة إلى الحقيقة و«عمرى الذي ضاع وراء الأسوار لم يضع هدراً، ولكن عمرك أنت سيضيع هدراً». هكذا يختار عمر نابه الداخلي، كاختيار كمال عبد الجواد لأحمد شوكت، وكاختيار صابر لإلهام، يمزق الأحشاء غير المرئية على أضواء الرؤيا العجيبة «للتورة الأبدية». وإذا كان كمال عبد الجواد يعترف بأن مشكلة الإيمان لم تُحل بعد فإن أزمة صابر أنه «آمن ولم ير» ولكنه لم ينل التطويب الذي يجدر به؛ لأن إيمانه لم يتزحزح عن موقعه التقليدي. وكذلك ألت الأزمة نفسها ضارية كحمم الجحيم على عمر الحمزاوي؛ لأن إيمانه هو الآخر — المسمى عثمان خليل — لم يتزحزح عن موقعه التقليدي، لطول العزلة وارتفاع الأسوار. ولم يبق أمام عمر الحمزاوي الذي باعته الأزمة في تعبير بدائي أن يطير الكازينو فوق السحب، وأن تراقص الزواحف الطيور إلا أن يرقص مع لهيب الأزمة فوق الهرم، أو يلقي بنفسه من أعلى جسر إلى قاع النيل أو يقتحم الهلتون عارياً، «ويقيناً إن روما لم يحرقها نيرون، ولكن ضربتها الأشواق اليائسة، كذلك تزلزل الأرض وتتفجر البراكين».

وفي كوخه الأسطوري عند طرف الصحراء، حيث تكمن «حقيقة كل شيء في اللاشيء». وحيث تاقت نفسه إلى لحظة الانتصار المأمولة «لحظة التحرر الكامل» لا تفارقه أنياب الواقع المدببة لحظة واحدة، فإذا بابنه سمير — وهو بعدُ قطعه لحم حمراء — يحمل رأس عثمان خليل ويطارد أباه مطاردة عنيفة حتى ينطرح على الأرض إعياء فيسمع الصفصافة تترنم بببيت من الشعر. واقتربت منه بقرة قائلة إنها سوف تتوقف عن درّ اللبن لتتعلم الكيمياء. وزحفت حية رقطاع ثم بصقت أنيابها وراحت ترقص في مرج. وانتصب الثعلب حارساً للدجاج، واجتمعت جوقة من الخنافس وغنت أغنية ملائكية ... أما العقرب فتصدت له في لباس مُمرّضة. وما أشبه ذلك الحلم العجيب بتلك اللحظة الفاتنة التي وقفها يوماً في بحر الظلمة العجيب حين أشرق عليه خط من ضياء بثه — فيما خيل إليه — أنفاس المجهول وهمسات السر ... ما أشبه اللحظتين حقاً وما أذكى الفنان حين يحقق الحلم القديم للزواحف أن ترقص الطيور، فالمعجزة تمت، ولكن بغير أن تكون الكينونة

العُظمى في جوف الصحراء هي السبب ودون أن تكون الأشواق اليائسة هي الهدف. وإنما حدثت المعجزة تمامًا كما سبق لها أن حدثت لمريض زعللاوي، أثناء نومه امتلأت خياشيمه برائحة الياسمين وتساقط على رأسه رذاذ ماء منعش. وإذا بزعللاوي الذي يبحث عنه المريض المسكين قد كان «حاضرًا» أثناء «غيبته» العميقة بتأثير الخمر (لاحظ الدلالة المزدوجة للخمر، الجسدية والروحية، وهما الطريقتان اللذان خاضهما عمر) وكأن الفنان يريد أن يؤكد على أن «غيبوبة» البطل لا تنفي «حضور» ما ظل يبحث عنه طيلة الرواية، أو البطولة. هكذا الأمر في مأساة عمر، إنه ظل غائبًا عن معنى الطريق — كصابر — يجوس في مختلف الطرق بعين تقليدية لا تلمح الطريق الوحيد الصحيح الأقرب إليها من كافة التعاريج والمنعطفات والدهاليز المظلمة ... سواء كانت ظلمة الجنس في أعماق الصحراء والعش الذهبي، أم ظلمة الوجد في طرف الصحراء والكوخ الأسطوري. إن عمر يكتشف — فجأة — كما غابت الرؤية عن عينيه فجأة كذلك، أن وحدة الوجود وإرادة الحياة هي «المعنى» الذي يبحث عنه، ومعه البشرية بأسرها في موكب تاريخها الحافل. حينئذ يصبح «كل شيء له معنى» و«لا شيء في الوجود عبث». كما همس عمر، والمطاردون لأزمته إلى ذروتها يتعقبون عثمان خليل المختبئ في هذا الركن القَصى ويصيبونه — هو لا عثمان — بعيار ناري، ولكن «ليس لشيء نهاية». كما يغمغم متذكرًا بيتًا من الشعر يتردد في وعيه بوضوح عجيب: «إن تكن تريدني حقًا فلم هجرتي؟» وهو ليس سؤالًا بقدر ما هو جواب على السؤال الذي طرحه نجيب محفوظ — أو أعاد طرحه — في روايته السابقة «الطريق». فقد طرحه من قبل في «اللس والكلاب» وأجاب عليه الشاب الطويل الأسمر الممسك بيسراه وردة حمراء، وطرحه من جديد في «الطريق»، وها هو يجيب عليه في «الشحاذ» بالطفل الموعود في أحشاء بثينة من عثمان خليل، ثمرة اللقاء بين الشعر والعلم والثورة. فذلك هو الأمل العجيب الذي يبرق بين الحين والآخر في عالم نجيب محفوظ، يبرق بريقًا عقليًا خالصًا، وليس امتدادًا عفويًا لأحداث الرواية. وذلك أيضًا هو تفسير ظهور البريق العقلي كالمعجزة، بلا مقدمات حقيقية في صلب القضية المطروحة للبحث. وهذا هو الفرق الهائل بين بناء «الشحاذ» وبناء «الطريق»؛ بل هو نفس الفرق الهائل بين بناء «السمان والخريف» وبناء «اللس والكلاب». ففي «الشحاذ» و«السمان والخريف» هو بناء عقلي خالص، ومحسوب كالمعادلات الرياضية، بالرغم من توظيفه لكافة الأدوات التقنية التي تثنى بالعفوية والبراءة، كالحلم والأحاديث النفسية وانسياب الزمن وتداخله وتدفعه باختلاف الضمائر الثلاثة. ونحن نستطيع أن نوجز «الشحاذ»

فنجد أمامنا «زعبلاوي»، ولكننا لا نستطيع بحال أن نوجز «الطريق» أو «اللس والكلاب» لأنهما سؤال روائي، والسؤال يحتمل الظلمة أكثر من النور، والكواليس أكثر من خشبة المسرح. أما الجواب فهو يحمل في تضاعيفه «الضوء» الذي يُبدد كل ظلمة والأمل الذي يبدد كل شك. ونحن «نفهم» من بيت الشعر الأخير في خاتمة الشحاذ ما ظل غامضاً علينا طول الطريق. ولكنه الفهم المصنوع من مادة تختلف طبيعتها عن المادة التي صيغت منها أزمة صابر ومأساة عثمان. وكأن الفنان «يقحم» الحل على مشكلة لا حل لها بدلاً من «الانتحار» ... فماذا نصنع بعين مجردة لا ترى؟ أليست عيناً من زجاج ... تضلُّ أقرب الطرق إلى قدمي صاحبها لتوغل به في متاهات لا تخطر على بال؟ وكيف الحصول على البصيرة الداخلية التي ترتفع إلى مستوى النبوءة ما دامت أقدامنا لا تتزحزح عن مكانها كالتمثال؟ لم يصنع الفنان أكثر من وردة حمراء تلهب خطوات عيسى الدبّاغ في السير إلى الأمام، ولم يصنع أكثر من بيت شعر قديم يحث عمر الحمزاوي على المزيد من السير إلى الأمام. بقي سؤال خطير أمام نجيب محفوظ: هل يتجاوز بطله التراجيدي موقع قدميه فيرى «الأمام» بكلتا عينيه، أم أن هذه الخطوة تظل «وعداً» قابلاً للحلم به في نهاية بعض الروايات دون البعض الآخر، وبغير أن يحقق الواقع الأليم هذا الوعد فلا يسقط الفنان في وهاد الكذب؟ أي إنه إذا كانت مأساة صابر وعمر كامنة في ذلك العناء الداخلي أو الرؤية التقليدية لمعنى الطريق، فهل يعني ذلك ضمناً أن الطريق موجود رغم ذلك، أم أن المأساة الأشمل هي أنه ليس ثمة طريق على الإطلاق؟ بعبارة أخرى: أليس لنا أن نشك من جديد في وجود زعبلاوي ما دامت «الغيبوبة» التي أصابت مريضه بإغماء طويل قد رافقت صابر وعمر في رحلتها الدامية للبحث عن مخرج. ألا تشك هذه الغيبة الدائمة للطريق الصحيح في معنى حضوره؟

إن هذه التساؤلات تتزاحم على مخيلتنا برصدنا لكافة التطورات التي تراكمت على جانبي الطريق الذي مضى فيه «إيمان» كمال عبد الجواد: منذ تلك الإجابة الرمزية لأولاد حارتنا التي جددت السؤال تجديداً مروغاً في «اللس والكلاب» إلى أن جاوبنا الفنان جواباً توقف ثنائية عند أعقاب «أولاد حارتنا»، فعاود سؤاله من جديد في «طريق» صابر إلى العذاب الوحشي، وحاول الإجابة من جديد في «الشحاذ» ... وفي كل مرة «سأل» فيها نجيب محفوظ، كان يصل إلى أبعد الأعماق غوراً، وفي كل مرة «أجاب» فيها كان يطفو على سطوح الأشياء، على القشرة الخارجية، ليلقي علينا بهذا الذي نسميه فنناً بالمعجزة، وندعوه أحياناً بالأمل ... هذا على الرغم من أن الشوط الذي كان يقطعه من سؤال إلى آخر كان الطريق يزداد ظلمة ووحشة بحيث تصبح الإجابة تلو الأخرى نوعاً من المقامرة.

لذلك كان الفنان أميناً كل مرة يدرك فيها أنه خسر الرهان في هذا الجواب أو ذاك، فيعيد السؤال من جديد. على أنه بالرغم من أن إجابته في «الشحاذ» أكثر عمقاً وتفصيلاً من إجابته في «السمان والخريف» ... كان عليه أن يدرك بصورة أعمق أن «المعجزات» التي تتضمنها إجاباته السابقة، قد أثبتت «خطأ ما» في صميمها يتجاوز بمأساويته الدامية كل أخطاء الموقع التقليدي للقدمين الثابتين والعين الزجاجية. وهذا ما يشكل في روايته القادمتين «ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» مرحلة جديدة تختلف كثيراً عن مرحلة السؤال والجواب في «الطريق» و«الشحاذ»، والمرحلة الأقدم منها في «اللس والكلاب» و«السمان والخريف».

وقبل أن ننقل إلى المرحلة الجديدة الثرية بأخطر مواقف نجيب محفوظ، يجدر بنا أن نعيد النظر فيما تأثر به من صياغات الآخرين أثناء صياغته لمحنة الشحاذ. وبخاصة عندما نجد قاضي التحقيق في «الجريمة والعقاب» لدوستوفسكي يوجه الحديث إلى راسكولنيكوف قائلاً: «إني أجدك واحداً من أولئك الذين يقفون باسمين لمعذبهم وهو يستخرج أحشاءهم ويمزقها، لو أنهم استطاعوا فقط أن يجدوا الإيمان». وكأنه يوجه الحديث إلى عمر الحمزاوي. وكما يقول إليزيو فيفاس عن روايات دوستوفسكي من أن ما تحويه ليس أكثر من «تنظيم درامي للحياة يحتوي على أشخاص أكثرهم شديداً الاهتمام بالأفكار»^{٢٨} يمكن لنا أن نطلق هذا التعبير على روايات نجيب محفوظ الأخيرة ... و«الشحاذ» من بينها على وجه الخصوص. وهذا ما يفسر لنا ما نلاحظه عليها من شحوب لو أنه قيس بالمعايير التقليدية لبناء الشخصيات الفنية، فعالم كافكا — كما يقول نفس الناقد — لا يحتوي على بشر حقيقيين «بل هو تقطير ميتافيزيقي يمثل نواحي معينة من الحياة الروحية»^{٢٩} على ذلك يصبح هم نجيب محفوظ، كهـم دوستوفسكي تماماً، هو النظر إلى تلك «الأخايد السرية» في الروح. والحمزاوي فيه الكثير من إيفان «يسيطر عليه شك كبير لم يجد له حلاً ... وهو واحد من أولئك الذين لا يرغبون في الملايين، بل يرغبون في إيجاد جواب على أسئلتهم». وقد يجد الجواب في الملايين كما يظن عثمان خليل، ولكن الملايين حينئذٍ لا تعني بالنسبة له إلا جواباً على سؤال. وقد توجه إيفان وعمر الحمزاوي بسؤال مشترك: «ترى، كيف يمكن أن تكون الحياة جميلة جداً وفي نفس الوقت فظيعة

^{٢٨} راجع: كتاب «دستوفسكي»، تحرير: رينيه ويلك، الترجمة العربية المذكورة سابقاً، ص ١٢٦.

^{٢٩} راجع: كتاب «دستوفسكي»، تحرير: رينيه ويلك، الترجمة العربية المذكورة سابقاً، ص ١٢٦.

جداً؟» كما يقول دوستويفسكي مستطرداً: «لقد أحب الحياة بقوة، أحب الأوراق الصغيرة الملبدة عندما تأخذ في التفتح في الربيع والسماء الزرقاء ... وهو قادر أن يقبل فكرة الله على أنها فرضية، ولكن الشيء الذي لا يستطيع أن يقبله هو الظلم الموجود في العالم.» وإن تراوحت أشكال الظلم بين إيفان وديمتري من ناحية وعمر وعثمان خليل من ناحية أخرى. على أنه بينما تكمن مأساة إيفان في أنه كتب عليه أن يعيش في عالم «كل شيء فيه جائز» فإن عمر الحمزاوي — على النقيض منه — كتب عليه أن يعيش في عالم ولا شيء فيه مشروع البتة.»

ومن بين أسماء الثلاث الغربى الحديث «روكانتان» في «الغثيان» لسارتر، و«ميرسول» في «الغريب» لكامي، و«دينو» في «السأم» لألبرتو مورافيا، يبرز بطل السأم من بين أفراد أسرة الاغتراب والعبث أقرب ما يكون إلى بطل الشحاذ في تكوينه الفكري وبنائه الفني، وإن اختلفت المقدمات والنتائج في رواية الكاتب الإيطالي عنها في رواية الكاتب المصري. فدينو ابن المرأة الغنية يحس فجأة باشمئزاز غريب من أمه ومن أموالها كتعبير عن اشمئزازه الأكبر من العالم وقواعد العيش فيه، ولكنه لا يجد المأوى في الرسم وإن جاءت الصورة التي تركها بيضاء من غير سوء إلا من توقيعه أسفلها أكبر الدلالات على نيل السأم منه بعد أن مزق الصورة الأولى وهي في تمامها. وهو أيضاً لا يجد المأوى في أحضان سيسيل التي تبدو كالكون الصامت لا تحير جواباً على أسئلته الضائعة في لياليه الشاذة معها. ولا يجد أخيراً سوى الرسام العجوز باليستيارى يعانق فيه مرآة مستقبله الأليم؛ إذ ينتحر الرجل ذات يوم لغير ما غاية. وكذلك يفعل دينو، ولكن دون أن يصيبه الموت، بل يتم إنقاذه — ذلك الهارب من الحكم المشمول بالنفاذ — ليلقى مصيره بعيداً عن الحرية. فليس الإنقاذ هنا كجرح عمر الذي أفلق عليه في العربة مردداً في ذاكرته ذلك البيت العجيب من الشعر، وإنما هو استئناف الحكم من جانب الوجود الصامت ليظل الكون — في نظر مورافيا — أخلد صمتاً من كافة المحاولات لاستنطاقه. ولقد أفاد نجيب محفوظ بغير شك من رواية «السأم» هذا الحوار العقلي البارد العاري من كل زُخرف عاطفي حتى يتيح للبطل الحد الأقصى من العُري أمام الذات. كما أفاد منه فكرة الجنس كطرف في الحوار الوجودي لا كإشباعٍ عابر وأفاد منه كذلك فكرة المرأة المتنقلة مع البطل بعدد خطواته سواء تمثلت شحاذاً لصابر في «الطريق» أو انتصبت شبحاً دائماً على الصدر باسم الثورة المأزومة في «الشحاذ». ولكن هذه الفوائد جميعها تدخل في نطاق الأدوات التكنيكية. لا تحول ظلالها الفكرية من الاختلاف الجوهرى العميق بين إنسان

الغرب الحديث كما عالجه سارتر وكامي ومورافيا، والمنتمي العربي المأزوم أزمة مصيرية بالغة الضراوة والعنف في أعمال نجيب محفوظ.

ولعلّ أميل إلى ما يميل إليه بعض النقاد^{٢٠} من أن صياغة الخاتمة في «الشحاذ» كما جاءت في «الأهرام» أدقّ وقعاً منها في الكتاب المنشور. يهمس عمر الحمزاوي في الخاتمة الأولى قائلاً: «وأغمضت عيني حتى لا أرى شيئاً ... ولم يسكن الألم. وتساءلت متى ينهزم الشيطان. متى أرى وجهك؟ ألم أهرج الدنيا من أجلك؟ وشعرت بالوثبة التي تبشر بالنصر، وشاع في صدري شعور غامر بالسعادة، وعاونني الإحساس الباهر الذي سبق الرؤيا عند الفجر، وقال صوت في باطني كأنه يهبني الجواب عما أسأل عنه: إن تكن تريدني حقاً فلم هجرتني؟» أما النهاية الفاترة للرواية في الكتاب المطبوع فعلى النحو التالي «ووجد نفسه يحاول تذكّر بيت من الشعر. متى قرأه وأي شاعر غناه؟ وتردد الشعر في وعيه بوضوح عجيب: إن تكن تريدني حقاً فلم هجرتني؟!« وهكذا، فما ظنّه أنياباً مدببة طيلة الرحلة الدامية؛ من زينب والمستنقع الدهني، إلى مصطفى واللب والفشار، إلى بثينة ومزجها الشعر بالعلم، وأخيراً بالثورة في زواجها من عثمان خليل، إلى سمير كتلة اللحم الطرية الحمراء والجنين الرابض في بطن بثينة؛ هذه الدنيا كلها من البشر والآلام والتناقضات اللانهائية، التي زعم لنفسها يوماً بأنه هجرها إلى أحضان وردة ومارجريت وبقية القائمة، وتوهم أياماً أنه هجرها إلى أحضان السر في طرف الصحراء ... هذه الجزيرة المهجورة هي مطلقه الوحيد الممكن — في رأي نجيب محفوظ — مهما تعرض إيمانه لأنواء البحر المضطرب من حوله، فليس الاضطراب سلماً خالصاً كما يومئ انتماؤه المستحدث إلى البنك والمطبخ والكاديلاك، فالسلب الخالص سكون أبدي، أما الاضطراب فيعني النقيض في نفس الوقت، النقيض الكامن في أحشاء بثينة أو وليده من زينب. وكما أن النار تخلف رماداً كما يقول المثل الشعبي، فإن الرماد مآله إلى البعث والتجدد كما تقول الأسطورة. على أن هذا الأمل الوهاج في خاتمة «الشحاذ» ليس إلا بريقاً عقلياً لا ينسينا الشطر الآخر من الخاتمة: فكتلة اللحم الحمراء المسماة سمير تحمل رأس عثمان خليل، وعثمان خليل لا يزال مطارداً منذ دخل الطور باسم أحمد شوكت إلى أن أخفقت محاولة اختفائه بالكوخ الأسطوري عند عمر الحمزاوي، وثمرّة الزواج بين العلم والفن

^{٢٠} كما جاء في مقال محمد عبد الله الشفقي — مثلاً عن «الشحاذ»، بجريدة المساء — عدد ٢٩ / ٨ / ١٩٦٥ م.

والثورة — بين عثمان وبثينة — لا تزال ثمارها في عالم الغيب والمجهول. فما المصير؟ ما مصير كمال عبد الجواد بعد أكثر من عشرين عامًا على نهاية الثلاثية، قضاها أحمد شوكت خلف الأسوار تحت أسماء مستعارة؟ إلام تطورت أزمة المنتمي إلى الثورة في مصر المعاصرة؟

لم يتجدد السؤال ولا الجواب في «ثرثرة» أو «ميرامار»، وإنما اكتفى الفنان بتحديد معالم «مرحلة الانتقال» التي نعيشها على كافة المستويات، بدءًا من الحالة النفسية وانتهاء بالفكر والحضارة مرورًا بالمناسبات والسياسي والاجتماعي. ولكي يؤكد نجيب محفوظ على أن مهمته لم تعد السؤال والجواب، وإنما أمست — مع تكاثف الظلمة — مجرد تحديد معالم الانتقال، اختار لروايته الأولى «عوامه» في النيل، ولروايته الثانية «بنسيون» على البحر. وكلاهما يرمزان إلى الإقامة المحدودة غير المستقرة. ولن نفاجأ بعدئذ بأن الفنان يستحضر في مخيلته الروائية بعض الوجوه التي صادفتنا في مرحلته — أو مراحلها — الجديدة. فهو هنا لا يقدم أنماطًا جديدة من التعبير عن أزمة المنتمي. هذه الأزمة التي بلغت أعلى مراحل عنفها في «الطريق» و«الشحاذ»، وإنما هو يطمح إلى تحديد معالم مرحلة الانتقال التي أحاطت الأزمة بجدران عالية لا تنفذ منها كوة ضوء. فإذا تعرفنا على هذا المنتمي أو ذاك، هنا أو هناك، فإنه ليس مقصودًا — هذه المرة — لذاته ... وإنما هو يقوم بدور المؤشر إلى نهاية الطريق المسدود التي أدت إليه تراجيديا مرحلة الانتقال الدامية.

وهذا المؤشر في «ثرثرة فوق النيل» تقوم بدوره شخصيتان: أنيس زكي، وسمارة بهجت، فهما الشخصيتان الوحيدتان اللتان يمكن أن تصب فيهما العوامة — رمز الانتقال وسط المخاطر — كافة عذاباتهما التي لخصتها الجوزة الدائمة الحضور ومن حولها دائم الغياب. ويركز الفنان تركيزًا واضحًا على شخصية أنيس، استمرارًا لمنهج الجديد في التعبير عن البطولة التراجيدية. ولكنه المنهج الذي يضيف إليه روافد لم يعرفها من قبل في رواياته الأربع التالية لأولاد حارتنا.

والرافد الأول هو السياق التاريخي الذي يمنح شخصية أنيس بُعدًا جديدًا لم يعرفه صابر الرحيمي أو عمر الحمزاوي، فهذا السياق الذي يضم في مجراه المتدفق، البعد الميتافيزيقي والبعد الواقعي، يشي بذلك الإطار الذي حدده نجيب محفوظ لمعنى «الزمن» في مرحلة الانتقال التي اختار العوامة رمزًا مباشرًا لها. هذا الإطار المحدد في «ثرثرة» هو الإطار الحضاري الذي يجمع في مادته وتكوينه شعث العناصر التي شكلت أزمة سعيد مهران وعيسى الدبّاغ في بدايتها، وأزمة صابر وعمر في ضراوتها ... وهي بعينها التي شكلت جوهر المأساة في «ثرثرة» و«ميرامار»، في ذروة الهزيمة.

والفنان يبني رموزه طابقاً فطابقاً حتى ليكاد الدور العلوي — إذا نظرت إليه من السطح — أن يُنسيك الدور الأرضي، ولذلك كان «السياق التاريخي» هو سور مصر العظيم في «ثرثرة فوق النيل» يحمي أعلى الشواهد من أعماق القيعان، كما يحمي أغور الأعماق من ناطحات السحاب. أي إن الواقع السفلي في حياة أنيس الذي تبدرنا به الصفحات الأولى من الرواية على لسان صديقه القائل: «فلتقم أنت في العوامة، لن تتكلف مليماً واحداً من إيجارها، وعليك أن تُعد لنا كل شيء..» من حشيش وخمر، وكذلك الغمامة العلوية في حياة أنيس، تلك التي تبدرنا بها الصفحات الأولى حين يقدم «كشف الوارد» إلى رئيسه ورقة بيضاء بغير سوء وداخله يردد: «لا حركة البتة في الحقيقة. حركة دائرية حول محور جامد. حركة دائرية تتسلى بالعبث. حركة دائرية ثمرتها الحتمية الدوار. في غيبوبة الدوار تختفي جميع الأشياء الثمينة.» ولكن الواقع السفلي والغمامة العلوية في حياة أنيس زكي يضمهما في تدفق ناري لا يرحم ذلك السياق التاريخي الغريب، الذي يبدأ في غزو مخيلته التي رأت في الحية الرقطاء أنها أدت خدمة لا تتكرر للملكة مصر القديمة، وأن الممالك ظلوا يضحكون رغم صراخ الثكالي «كلما عثروا على آدمي في مرجوش أو الجمالية أقاموا منه هدفاً لتدريهم. وتضيع الضحايا وسط هتاف الفرع المجنون.»

وأول استعارة يقوم بها الفنان من أعماله السابقة ليصوغ ديكور العوامة العجيبة، هو «عم عبده» البواب العملاق كشيء ضخم عريق في القدم و«رمز حقيقي للمقاومة حيال الموت» والراجح أنه كان يسعى فوق الأرض قبل أن تغرس أول شجرة في شارع النيل — هكذا ردد أنيس — والراجح أيضاً أنه العوامة؛ لأنه الحبال والفناتيس «وإذا سهوت عما يجب لحظة غرقت وجرفها التيار» وهكذا ردد عم عبده. وسواء كان بواباً لعوامة الثثرة أو رباً لآل عبد الجواد في الثلاثية أو ساكن البيت الكبير المدعو بالجبلاوي في أولاد حارتنا، فإن ملامحه الفيزيائية تشف عن ذلك البعد الأسطوري في الرواية، تؤكد ولا تنفيه. والسياق التاريخي كما يشاء الفنان أن يُسمي ما أدعوه بالإطار الحضاري، يحاصر هذه الاستعارة الأولى في ديكور الثثرة بسؤال مباغت يلح على أنيس ما إذا كان يوجد للمعز لدين الله الفاطمي ورثة يمكن أن يطالبوا ذات يوم بملكية القاهرة، والإجابة المدوخة لرأسي يدور بلا محرك «إن الإفراط وحده كان السبب في أن أكثر الخلفاء لم يُعمروا طويلاً». وهو لا يتناول من رفوف مكتبته عبثاً كتاب ك. ك عن الرهينة في العصر القبطي، ما دامت عيناه تنظران إلى الداخل لا إلى الخارج كبقية عباد الله. فالإنسان — أمامه — يرتد إلى العصر الطحلبّي، ولكن ما هي الأسباب التي حولت بعض المصريين

إلى رهبان. وليلى زيدان — صديقة الأعوام العشرة الماضية — لا تذكره إلا بنفسها في عصر خوفو حيث كانت ترعى الغنم في شبه جزيرة سيناء، ولكنها لم تترك أثرًا إذ لدغها ثعبان أعمى فقضى عليها ... أيُّ شبه بينها وبين الحية الرقطاء التي أدت خدمة لا تنكر بلدغة كليوباترا؟ وليلى — مع ذلك — لا تقاس في لهوها بامرأة مثل فكتوريا ملكة العصر المحافظ المشحون بالتقاليد. وليس عجيبًا هذا التوازي المحكم بين السياق التاريخي وما يومئ به أنيس من رموز وإشارات، كما أنه لم يكن عجيبًا في تصويره أن يعبد المصريون فرعون «ولكن العجيب أن فرعون آمن حقًا بأنه إله». وهو يغبط نفسه على أن الذي جعل من تاريخ الإنسانية مقبرة فاخرة تزدان بها أرفف المكتبات — ومن بينها مكتبته — لا يرضن عليها بلحظات مضمخة بالمسرة. فيا له من مدير أحق — وأعمى! — هذا الذي لا يرى ما كتبه أنيس في بيان «الوارد» بالرغم من أن الصفحة ظلت بيضاء بغير سوء، تمامًا كصلعة المدير التي تجلت كظهر قارب مقلوب في قبضة الظلام «ووضح تمامًا بأنه من سلالة الهكسوس فوجب أن يرتد إلى الصحراء». والمدير العام أول الضيوف الجدد في الرواية الجديدة — والطبقة الجديدة على السواء — وليس من قبيل الصدفة ولكن من قبيل الإحكام الروائي أن يطارد الضيف الجديد ذلك السياق التاريخي القائل بأن «الثورات يدبرها الدُّهاة وينفذها الشجعان ثم يكسبها الجبناء». ولا نجاة من الظلمات إلا في ظلمة أعمق، رابضة في جوف الحوت الذي أنقذ يونس من الهلاك. والحياة تمضي قبل أن نستوعب ما يمر بنا، حتى إذا كان ضربًا من الخيالات المعربرة في رأس أنيس، فما الخيال وما الواقع؟ ومن يكون رجب إله الجنس ومتعهد العوامة بالنساء؟ وإذا كانت ليلي زيدان التي جاء بها لأول مرة هي نفسها فتاة سيناء التي قضى عليها الثعبان الأعمى فهو — رجب — لن يكون شيئًا آخر غير جده القديم الذي كان يسعى في الغابات قبل أن يُقام بناء واحد على ظهر الأرض «كان يدفن في أحضان النساء مخاوفه من الحيوان والظلام والمجهول والموت. كان له رادار في عينيه ورادار في أذنيه وقنبلة مجسمة في قبضة يده. وحقق انتصارات عجيبة قبل أن يتهاوى هالكا» لنحرص غاية الحرص على هذه «النبوءات» في يدنا كمرآة سحرية للماضي الحاضر أو الحاضر الماضي، فهما معًا «زمن» واحد متعدد الأبعاد حقًا، ولكن جوهره الحضاري المتدفق عبر التاريخ لا يتأثر بالتفاصيل. من هذه التفاصيل تلك الاستعارة الثانية من الشحاذ؛ حيث يقبض الفنان على عمر الحمزاوي ويوجزه في «مصطفى راشد» أحد أبناء العوامة، المحامي المعروف والفيلسوف. متزوج ولكنه لا يزال يعتقد أنه لم يعثر على أنموذجه المفضل من النساء

«وهو يتطلع بصدق إلى المطلق وسوف ينجح في إدراكه ذات ليلة.» ولا خوف ينتاب المؤمن — وبخاصة إذا كان أنيس — ما دام الحوت في الماء، ولكن «سنا» القاصر وأحدث مُنَجَزَات رجب، يدها صغيرة كيد نابليون. والانشغال عن الخوف بالخوف في حياة أنيس، سواء حين يهدده المدير بالفصل على طول إدمانه للأفيون، أو وهو يتأهب لقضاء العمر في غابة موحشة، هو ظل باهت للخوف الذي يجتاح أهل العوامة مهما قال «علي السيد» — نيابة عن الجميع — «لأننا نخاف البوليس والجيش والإنجليز والأمريكان والظاهر والباطن فقد انتهى بنا الأمر إلى ألا نخاف شيئاً.» ويستكمل رجب ملامح الصورة وهو يطرد شبخ الخوف عن مهاجمة سناء، كالذباب «فالدولة منهمكة في البناء ولديها ما يشغلها عن ازعاجنا» ... وهكذا يصبح هذا البناء شفيحاً مرتين: الأولى عند مصطفى النياوي بائع اللب والفشار؛ إذ كان اشتراكياً قديماً، والآن لم يعد للنضال معنى ما دامت «الدولة» تقوم به، والثانية عند بائع آخر يمثل الأدوار المسلية التي يكتبها البائع الأول، هو رجب النجم السينمائي الذي يبرر غواية البنت القاصر بأن «الدولة» منهمكة في البناء. وكأن الدولة في الحالتين كائن ميتافيزيقي معلق في فضاء خرافي، لا يتأثر بناؤه باللب والفشار من ناحية، والمخدر والغواية من الناحية الأخرى. بل وكأن تجارة الدعارة الفكرية الفنية، تختلف في شيء عن المتعة والجريمة التي هيأتها بسمية عمران لابنها صابر ... بل إنها لتجارة واحدة يظلم أصحابها أنفسهم والدولة معهم والمستهلكين جميعاً إذا لم يحصل أحد الأطراف على نصيبه من الأرباح والخسائر «فيا أي شيء افعل شيئاً؛ فقد طحننا اللاشيء.» كما صرخت أعماق أنيس، ولا ريب «أن أشنع تهمة في عصرنا هي الرجعية» مهما تلوثت الكلمات بتهكم رجب. ولم يبدع الإنسان — تستأنف أعماق أنيس — ما هو أصدق من المهزلة.

ولم يكن ذلك السياق التاريخي المضطرب بالأحداث العظام إلا «يوماً واحداً»، في حياة أنيس، ولكن ما أبعده عن ذلك اليوم في حياة آل عبد الجواد التي خصص لها الكاتب ثمانين صفحة أو يزيد من صفحات الثلاثية. وما أقرب في نفس الوقت من يوم التوراة — مضروباً في سبعة — الذي خلق فيه الرب العالم كله! فالكلمة هنا — في ثرثرة — أثقل وزناً من صفحة كاملة في الثلاثية العظيمة، وموكب التاريخ يمضي أمامنا في كلمات نحتها أنيس زكي من أشواقه العليا وارتباطاته الترابية على السواء. واكتفى الفنان في هذا اليوم من أيام أنيس، أن يقدم بقية الشخصيات في الرواية بصورة تقريرية مباشرة، وأن يصور المناخ النفسي العام لهذه الأسرة الغريبة التي تجتمع من كل حذب وصوب

حول الجوزة كل مساء «تثرثر» حقًا، ولكن ثرثرتها ليست كالنقش على سطح المياه، وإنما كالمسامير الملتهبة في قلب هذه الشخصية الغربية «أنيس زكي». وأنيس يختلف في بنائه الفني عن صابر في الطريق وعن عمر في الشحاذ؛ لأن منحاه الفكري مختلف أعمق الاختلاف. إنه بغير شك يمضي خطوات في طريق صابر. كما أنه يتسول نشوة اليقين المستعصية على الشحاذ عمر ... ولكنه لا يمضي في طريق صابر إلى نهايته ولا يظل شحاذًا إلى الخاتمة. لذلك فبالرغم من أنه «البطل الفرد» الذي يجمع في طواياه أزمة مجتمع ومسئولية حضارة، إلا أن بقية الشخصيات من حوله ليست مجرد شرايين تدفع الدم في عروقه، وإنما هي «شخصيات» حقيقية وليست أشباحًا. وذلك هو الرافد الجديد الآخر في «ثرثرة» بعد الرافد التاريخي، وكان الرافد الثالث هو المكان في معاصرتة للزمان، هو العوامة التي تحمل أكداسًا من الكتب وأرْفُف التاريخ، ولكنها تحمل في نفس الوقت «أحشاء» الحاضر وأغواره العميقة.

ولعلنا نعثر في «اختيارات» نجيب محفوظ الفنية من «مقبرة التاريخ» الواسعة الفاعرة فاهًا على آخره تبتلع الحاضر عبر غيبوبة أنيس الدائمة، ما يشير إلى طبيعة هذه الشخصية وما تمثله. ولعلنا أيضًا نعثر في اختيارات الكاتب لبقية الشخصيات ما يبيلور معنى العوامة في حياتنا، والثرثرة التي لا تفارق جنباتها لحظة واحدة. وبالرغم من أن الغرق ليس من نصيبها كبعض العوامات المجاورة التي لاقت هذا المصير فإن الدمار يلاحقها في ظلمة الصحراء في ذلك اليوم اليتيم الذي خرج فيه الصباح — أو تجرَّءوا بمعنًى أدق على الخروج — فاقترفت سيارتهم وهرولتهم جريمة القتل التي تهربوا من مواجهتها الواحد بعد الآخر ... إلا أنيس زكي وسمارة بهجت. وتكاد معظم الإشارات التاريخية أن تكون منتقاة من لحظات «الهزيمة» في حياة الشعب المصري، الهزيمة الحضارية الساحقة لكل حرية وكرامة وسلام، الهزيمة الحُبلى بكل عبودية وانحطاط وامتهان. منذ لدغت الحية ثدي كليوباترا إلى أن غاص الممالك في دماء المصريين إلى هارون الرشيد الجالس على أريكة تحت شجرة مشمش والجواري يلعبن بين يديه، وأنت — يا أنيس — تصب له الخمر من إبريق ذهبي «ورَقَّ أمير المؤمنين حتى صار أصفى من الهواء وقال لك: هات ما عندك، ولم يكن عندك شيء فقلت قد هلكت. ولكن الجارية ضربت أوتار العود وغنت ... فطرب الرشيد حتى ضرب بيديه ورجليه، فقلت ها هي فرصة لتهرب وانسحبت بخفة، ولكن الحارس العملاق لمحك فاتجه نحوك فجرى وراءك شاهراً سيفه، فصرخت مستغيثاً بآل رسول الله فأقسم ليرمين بك في سجن بينهم ...» والسجن الحقيقي

هو هذه العوامة التي يجتمع أهلها بين جدرانها على سطح المياه بدافع «الموت» كما همس أنيس وسمارة تخطو أولى خطواتها فوق الصقالة من الشاطئ الآخر، وخُيِّلَ إليه أنه رآها، ولكن في أي عصر من العصور الغابرة؟ وهل كانت ملكة أو من الرعية؟ على أية حال فأنف علي السيد وجاذبية رجب القاضي وعملاقة عم عبده تشكل فيما بينها صورة الصديق القديم الذي اكتشف النار منذ آلاف السنين ولم يكن هناك وقتها ملوك ولا رعايا. وكما أن معظم الإشارات التاريخية تكاد أن تكون منتقاة من لحظات الهزيمة في حياتنا، فإن معظم الشخصيات المحيطة بأنيس وسمارة تكاد أن تكون هي «الهزيمة» نفسها أو السلبية كما قال مصطفى راشد، أو الفراغ المطلق كما قال رجب. إن المحامي الكبير والصحفي اللامع والنجم السينمائي والمطلقة والقاصر والمزوجة، كلها وجوه سبق لنا التعرف عليها كأشباح مجردة في عالم نجيب محفوظ الجديد، ولكنها هنا في «الثرثرة» ليست أشباحًا على الإطلاق، وليست مرايا تحاصر البطل بكافة أوضاع وجهه التراجمي ... وإنما هي شخصيات حقيقية تقوم بأدوارها مستقلة عن كيان البطل وإن تكاملت معه. وعندما يبوح خالد عزوز بهذا السر المعلن «كل قلم يكتب عن الاشتراكية على حين تحلم أكثرية الكاتبين بالاقتناء والإثراء وليالي الأُنس في المعمورة». فإنه لا يصوغ موقفًا من مأساة المجتمع، وإنما هو يحرك المؤشر في اتجاه المأساة فحسب. وليس هذا بالدور الصغير. والمؤشر يتخذ اتجاهًا واحدًا مهما اختلفت الأيدي التي تحركه. حتى عم عبده البواب العملاق «هو إمام المصلّى المجاور وهو قواد» تمامًا كالقلم الداعي للاشتراكية بشرط أن يقضي صاحبه ليالي الأُنس في المعمورة. لا يزال المؤشر في اتجاه المأساة. مأساة الكيان المنقسم والوجه المزدوج. جانبه مزيف الضوء. والجانب الآخر صادق الظلمة. وليس صحيحًا أن أهل العوامة «مخدّرون» لا يعنيه «الواقع» المحيط بهم في شيء ... وإذا كان مصطفى راشد يقول مازحًا إنهم يعملون للرزق في نصف اليوم الأول ثم يجتمعون بعد ذلك في زورق ليسبح بهم في الملوكوت، فإنه هو نفسه الذي يقول إنه «لا ينتمي لشيء إلا هذه العوامة». فماذا تكون هذه العوامة إذا كان الانتماء إليها يترجم بلسان علي السيد أن السفينة تسير «دون حاجة إلى رأينا أو معاونتنا». ولا فرق حينئذٍ — عند أنيس زكي على الأقل — بين كليوباترا والمرأة التي تبيع المعسل بدرب الجماميز. أو أن تكون سمارة من مواليد برج العقرب أو أن يكون على موعد مع فكرة «مجردة» ذات طابع «جنسي». هذه المجموعة الهائلة من المتناقضات هي العمود الفقري للعوامة وخارجها، للواقع السفلي والغمامة العلوية في حياة أنيس. للسياق التاريخي المتدفق. ولكن اللقاء بين أنيس وسمارة على ظهر العوامة. وإن كان عنصرًا

متناقضًا مع بقية العناصر واللقاءات إلا أنه يهمس بالنبوءة التي لا تتحقق بمعزل عن السياق أو عبر مسافة بين البداية والنهاية. وإنما تتجلى النبوءة في «ثرثرة» خلال الأحداث وديناميتها ... حتى إن أنيس لا يعكس عين محبة للزائرة «وثمة أسد واحد يلتهم اللحم ويرمي للآخرين بالعظام. وعظام الزائرة الجديدة مترعة بنخاع مزعج». ومن الممكن أن يكون رجب هو الأسد الأناني. ومن الممكن أن يكون أسد العوامة مجرد ظل لأسد البحر المضطرب من حولها. وأن يصبح «لكل شيء نهاية» — تختلف عن صرخة الشيخ درويش في زقاق المدق — فإنها تكون اللعنة التي لا تبقى في المجمرة — آخر الليلة — إلا الرماد. وبانقضاء الليلة الثانية يتضوّع من النيل شدًا مائيّ ذو نكهة أنثوية، فهل تكون سمارة بهجت — رمز التغيير الوحيد الذي حدث في العوامة هذه الليلة، بسلطة الالتزام المطلق وسط الضائعين — هل تكون قد عبرت في خيال أنيس تاركة رائحتها عربون ارتباط في المصير؟ وإذا لم يكن في النجوم من يُعنى برصد كوكبنا ودراسة أحوالنا الغريبة فنحن ضائعون. هكذا يتشنج العويل المكتوم في قلب أنيس وروحه، وكأنه يقرر إذا لم تكن سمارة طوق النجاة فالهلاك هو الخاتمة الجديرة بالجميع. فلعل مسرحيتها تمنح «المعنى» لمن لا معنًى لحياتهم أو في حياتهم، وهي إذن في دراستها لشخصيات المسرحية إنما تؤكد انتسابها لمن يُعنى برصد كوكبنا من كوكب آخر حتى لا تضيع أو لا تزداد ضياعًا؛ فالطائرات الأمريكية ضربت فيتنام الشمالية، وأسراب الكاديلاك تفرش الطريق الطويل نحو الاشتراكية. وقال أنيس لنفسه «كل ذلك» يستقر في جوف الجوزة ثم يتبخر دخانًا، ولكن هذا الدخان يركز دور المؤشر إلى «الهاوية» التي يرقد على حافتها العالم. وقديمًا كان الحمار ينطق بالنبوءة إذا لم يجد الله رجلًا صالحًا، فلا بأس من أن يصف خالد عزوز ليلي زيدان بقوله: «مشكلتها الحقيقية هي مشكلة الوطن كله، وهي أنها فتاة عصرية، أما الزواج فبرجوازي». وإذا كانت الأسس القديمة التي استقر عليها «المعنى» قديمًا تهاوت، فإن سمارة تقدم أساسًا جديدًا هو «إرادة الحياة» فلو فقدت أنات عمر الخيام حرارتها فقل على الراحة السلام. وكالتعليق الساخر الذي يربط بين ليلي زيدان ومشكلة الوطن، كذلك يسخر مصطفى راشد من أحمد نصر، الزوج المثالي الذي «يقف من نساء العوامة موقف المصريين من الأحداث». وعندما يخلد أنيس إلى نفسه بعد انقضاء الليلة كل ليلة، لا يجد سوى عم عبده. هذا الذي لا يضعف ولا يشيخ ولا يعرف له أحد عمرًا ولا يظن أنه سيموت، فيتمثل له العملاق في لحظات حضوره — كما تمثل أحمد عبد الجواد لابنه كمال، وكما تمثل الجبلابي لعرفة — كالوجود الوحيد في خلاء صوتي. حينئذٍ يعي أنيس ما إذا

كان همه الأول هو التذكر أو النسيان، وكل ما يدرفه أنه سائل نفسه: لماذا وقف التتار عند الحدود؟ وينصف السؤال نبئاً للهزيمة كنجيب محفوظ، لم يعربد بفكره ولم يتاجر فى سوق النخاسة، فقال فى «الشاذ» ضمن حوار بين الطبيب وعمر إن المرض الداهم كالعدو الرابض على الحدود ... وها هو ذا يعود فى ثرثرة لىؤكد نفس المعنى من قبل أن تعلن الهزيمة عن نفسها بصورة دموية مباشرة. وتذكر أنيس لقاءه المتخيل مع نيرون، وأكد إنه كان مجرد إنسان عادي فعشق الفن، ولما وجد نفسه إمبراطوراً قتل أمه، فلما صار إلهاً أحرق روما. وسمارة كالجمرة المشتعلة أبداً لا تريد أن تنطفئ، تحرق العقول والأفئدة بإيمانها الذى لا يكل بأنه على الإنسان أن يثور «ولو كان سنة مرة». وليست المشكلة انفصاماً بين الفكر والسلوك؛ لأن ما يستقر فى الرأس لا بد وأن يؤثر بطريقة أو بأخرى فى السلوك والمشاعر. لذلك تبعت صورة الوحش القاتل ويبقى الإنسان المنتصر، وشاهده «الدلتا» التى اخضرت وأثمرت رغم الشوك والزواحف والوحوش والذباب، فلم يكن ثمة وقت إلا للعمل، ولا هذنة لدفن الموتى. وحقاً كلويس السادس عشر لا يدرى عما يدور فى الخارج، لا هو ولا غيره، سواء كان الحادث «انتحار» المرأة فى العمارة المقابلة أو «غرق» العوامة المجاورة ... ولكن الغيبوبة لا تدوم طويلاً ما دامت سمارة قد أقبلت. هل حدث ذلك، قبل الأوان أو بعده؟ تجيب الرواية فى بنائها الديناميكي المتماسك إجابة شحيحة، لا تبوح بسرّها دفعة واحدة، ولا تمهد له بقطرة تنبؤ. ولكننا نلتقط السر فى جريانه المندفى، فى سياقه التاريخى الذى أذعوه بالإطار الحضارى. بل ويدعوه الكاتب بالتسمية نفسها حين يصرخ أنيس «يا أوغاد ... أنتم المسئولون عن تدهور الحضارة الرومانية». ثم يحدده تحديداً صارماً بقوم ينتظرون إمامهم منذ «ألف سنة» وكأنه المخلص أو المسيح المنتظر. وهى السنوات التى قضتها حضارتنا فى تخلف وانحطاط اكتفى الفنان فيما مضى بالإشارة إليها بالسنوات الثلاثين من عمر صابر الرحيى التى قضّاها فى جو مفعم بالدعارة والجريمة، فى القرب من، والبعد عن، أمه بسيمة عمران. والهزيمة العسكرية ليست إلا مظهرًا دمويًا للهزيمة الحضارية، سواء حدث فى يونيو ١٩٦٧م أو حدث فى عيني أنيس زكى حين تجلت له المأساة على حقيقتها فى «ميدان المعركة»؛ حيث يجلس قممىز على المنصة ومن خلفه جيشه المنتصر وإلى يمينه قواده المظفرون، وإلى يساره فرعون يجلس جلسة المنكسر، والأسرى من جنود مصر يمرون أمام الغازى. ويضيق صدر أنيس وهو يرى موكب التاريخ موكبًا من العار والهزيمة، ويضيق بأية حكمة — أية نظرية؟ — إلا حكمة واحدة تنعى جميع الحكم، فلن تستطيع إحدى النظريات أن تلغى هذا الركام

الهائل من العار. وقبيل القيلولة سُمع نابليون وهو يتهم الإنجليز بقتله بالسهم البطيء، «ولكن ليس الإنجليز وحدهم الذين يقتلون بالسهم البطيء». وإنما التخلف الحضاري الطويل وانعدام التقاليد الديمقراطية في أسلوب الحكم يؤديان هذا الدور «القاتل ببطء» في حياة الشعوب. وتلوح الدنيا — أم مصر؟ — غريبة عند تداول الأفكار، والمخدر ليس وسيلة للهروب من هموم شخصية كما يجمع أهل العوامة في مواجهة سمارة؛ لأن الأعباء التي يقومون بها في وعيهم أثقل وزناً من الأعباء التي يرومون حملها في خدرهم. وهم حقاً مجموعة من الضائعين، كما تود سمارة أن تصوغ من نفسها مرآة للانتماء يرون فيها حقيقتهم الضائعة في سُحْب الدخان، ولكن كيف — من ناحية — «يحققون الاشتراكية على أسس شعبية وديمقراطية لا زيف فيها ولا قهر». والأخطار — من ناحية أخرى — «التي قد تحيق بهم كمصادرة الأرزاق والاعتقال والقتل»؟ هل يتمكن الانتماء المثالي — سمارة بهجت — من حل مشكلة الضياع المثالي؟ فلو أن المطلق في حياة مصطفى راشد — أو عمر الحمزاوي من قبل — هو مجرد وسيلة للهروب من المسؤولية، ألا تكون المسؤولية بالنسبة للكثيرين هروباً من المطلق؟ أم أن المسؤولية والمطلق يلتقيان في «أن الداء الحقيقي هو الخوف من الحياة لا الموت»؟ ويضرب نجيب محفوظ ضربته الفنية البالغة العنف والضراوة — كنبى للهزيمة — لعلنا نفيق من غيبوبة الزمان في عوامة لا زمان لها ... وذلك حين يتراءى «تُحْتَمَس الثالث» لمُخَيَّلَة أنيس زكي ويدور بينهما هذا الحوار: «ماذا تفعل؟

— أتقاسم العرش مع أختي حتشبسوت.

— يسأل الكثيرون عن سر خموك في ظلها.

— إنها الملكة.

— ولكنك الملك أيضاً!

— إنها قوية وتحب أن تستأثر بكل شيء.

— ولكنك أكثر قُوَاد مصر وأعظم حكامها!

— لم أخض حرباً ولم أمارس الحكم بعد.

— إني أحدثك عما ستصير إليه، ألا تفهم؟

— وكيف عرفت ذلك؟

— من التاريخ، كل الناس يعرفونه ... إنه التاريخ، صدقني.

— لكنك تتكلم عن مستقبل مجهول!

— إنه التاريخ، صدقني.

ومن له أذنان للسمع فليسمع، هكذا أتصور الفنان يقول لنا وهو يكتب هذا الحوار العظيم، ومن له عيانان فلير. وفي هذا المقطع يختار نجيب محفوظ فترة من أزهى عصور الحضارة المصرية القديمة، ويكاد أن يكون المقطع الوحيد وسط الظلمة الداكنة من الإشارات التاريخية العديدة إلى الهزيمة في حياة مصر. ولكن هذه النقطة البيضاء السابحة في بحر مظلم بلا قرار، إنما تجيء في إطار من التساؤلات التي تضع الانتصارات بين قوسين، أو على الأقل موضع التساؤل. بل إن هذه التساؤلات في جوهرها قد تبادلت الحوار من وجهة نظر الهزيمة. والفنان لا يتوسل بالمخدر الذي يتعاطاه أنيس طيلة يومه ليستتر تحت لسانه المسطول فينطق علناً بما يهمس به سراً، وإلا لكان أنيس زكي مجرد بوق رخيص يخفي وراءه الصوت الحقيقي. وإنما يضيف نجيب محفوظ إلى هذه الشخصية الفريدة بُعداً تاريخياً يوجز معالم الحضارة التي عشنا في ظلها في سياق متدفق لا تنفصل خلاله الغمامة العلوية عن الواقع السفلي في حياة أنيس. لا ينفصل الخاص عن العام، ولا الجزء عن الكل، ولا الفرد عن المجتمع، ولا المجتمع عن العصر الذي نعيش فيه. من هذه الزاوية تقترب هذه الشخصية الرئيسية من صابر الرحيمي. ولكنها تتجاوزها طويلاً وعرضاً وعمقاً. فهي شخصية تاريخية تضم في إهابها الماضي والحاضر والمستقبل، وهي شخصية حضارية تضم بين جوانحها طيأت لا نهاية لها من أغوار الواقع الذي نعانيه. فلم يكن عبثاً أن يكون أنيس زكي هو الناطق الرسمي الوحيد باسم التاريخ في هذه العوامة العجيبة، ولم يكن عبثاً كذلك أن يصوغه الكاتب من بقايا التلميذ الجوّال بين الكليات النظرية فلا يستقر لشهادته المتوسطة إلا على مكتب الصادر والوارد بوزارة الصحة. هذه الهوة الواسعة بين مركزه المتواضع في المجتمع، وبين ارتفاعه الحقيقي على كافة القامات الفكرية التي يصادفها في العمل والطريق لم يكن ردمها ممكناً إلا بالمخدر، صباحاً في فنان القهوة، ومساءً في جمرات الجوزة. فمن الحشيش والأفيون أقام أنيس زكي جسراً بين الحلم والواقع، بين الخيال والحقيقة، بين الذات والعالم. ولم يصنع الفنان شيئاً سوى أن جعله جسراً تاريخياً، يختزل الزمان والمكان في إطارهما الموضوعي الصارم، إلى شفرة حلمية أسرع من الضوء. ولا تقوم بقية الشخصيات — باستثناء سمارة بهجت — بدور «المرأة» في حياة أنيس، كما أنها لا تقوم بدور الديكور الذي يزين له أبهاء الحاضر حتى لا يضيع في مقبرة التاريخ. وإنما هذه الشخصيات كما رسمتها سمارة — شخصيات حقيقية لها دورها الذاتي المستقل مهما شاركت — من موقعها الخاص — في صنع المأساة الشاملة. ويبدو أن الكاتب قد أراد أن يقدم لنا شخصياته مرتين: الأولى من وجهة نظرهم، والأخرى من وجهة نظر المرأة الموضوعية

المحايدة. فسمارة تصف أحمد نصر — في مسرحيتها التي سرق أنيس مسودتها — بأنه يشعر في زاوية من نفسه بأنه «مسئول» أو يجب أن يكون مسئولاً عما يجري من حوله. ومصطفى راشد يجد في المطلق مبرراً للإدمان، ولكنه يَهْبه — فوق ذلك — إحساساً «بالعلو» فوق تفاهته الحقيقية. وعلي السيد يطارده الإحساس بالتفاهة والخيانة والعبث، ولكنه من خلال الدخان تتخايل أمام عينيه «إنسانية جديدة». وعلى هذا النحو تصبح هذه الشخصيات الثانوية حقاً، ولكنها حقيقية جداً، ذات بُعدين: الأول يفصح عنه هذا الأسلوب الهروبي البشع، والآخر هو اليقين بأن هناك مسئولية ما تطاردهم من شأنها أن تعلو بهم على حقيقتها الراهنة، ومن شأنها أيضاً أن تخلق للعالم إنسانية جديدة. حتى عندما نطق الصمت من بين شفَتَي أنيس واتهمهم بالهروب أردف أنه هروب من «الخواء» الذي يظلل حياتهم بهذا الضباب المهلك. وهم يشاركونه التعبير عن هذا الخواء المدمر بموجة عاتية من التعليقات «المازحة» فنيّاً، والبعيدة كل البعد عن معنى الهذر. اختلطت الأصوات اختلاطاً شديداً حتى ليبدو أن المتكلم واحد، وأنه الجميع في نفس الوقت:

«— لا هروب ولا خلافه، ولكننا نفهم حقيقتنا كما ينبغي لنا.

— عوامتنا هي الملاذ الأخير للحكمة البشرية.

— هل الاستغراق في الأحلام هروب؟

— أحلام اليوم هي حقائق الغد.

— هل التطلع إلى المطلق هروب؟

— أف ... وهل علينا من عمل سواه؟

— وهل الجنس هروب؟

— اخص! إنه الخلق نفسه.

— وهل الجوزة هروب؟

— هروب من البوليس إذا شئت!

— أهي هروب من الحياة؟

— إنها الحياة نفسها.»

وهكذا يصل الكريشندو إلى الذروة، فتصبح العوامة بكل ما ترمز إليه هي الحياة نفسها. وتتبادل العوامة والحياة هذا المعنى في قمة ما يصل إليه خيال أنيس من نشاط «عقلي»، فالجنون مرض في أي مكان، ولكنه «فلسفة» في «عوامتنا»، بل «والشيء شيء حيثما كان ولكنه لا شيء في عوامتنا.» إن هذه السلسلة من المقارنات بين العوامة وخارجها

ليست إلا مجموعة من التساؤلات الحائرة في قلب أنيس حول ما آلت إليه حياتنا في تطورها بالنسبة إلى الحضارة خارج حدودنا. فعندما يصبح للجنون فلسفة، وعندما يصبح الشيء لا شيء، فإن هذا ينطبق أول ما ينطبق على سكان العوامة، ذلك الكهف الغائر في أعماقنا. وإذا كان أنيس قد أدار حواراه الذكي مع تُحتمس، مع لحظة زاهية من لحظات حضارتنا، فإنه يستكمل الحوار على لسان الحكيم «إيبور» الذي عاصر اضمحلال «كل شيء» فأنشد أمام فرعون:

إن ندماءك قد كذبوا عليك؛
هذه سنوات حرب وبلاء.
ما هذا الذي حدث في مصر؟
إن النيل لا يزال يأتي بفيضانه.
إن من كان لا يملك أضحى الآن من الأثرياء،
يا ليتني رفعت صوتي في ذلك الوقت.
لديك الحكمة والبصيرة والعدالة،
ولكنك تترك الفساد ينهش البلاد.
انظر كيفت تُمتهن أوامرك!
وهل لك أن تأمر حتى يأتيك من يحدثك بالحقيقة؟ ...

ولا سبيل أمامنا إلا أن نصدق «التاريخ» كما قال أنيس لُتُحتمس، وأن نصدق «الفن» كما يقول لنا نجيب محفوظ. ومرة ثالثة ورابعة وإلى ما لا نهاية من المرات، لقد كان هذا الرجل أول أنبياء الهزيمة من أدبائنا الذين رأوا الهول قبل وقوعه.
وبقدر ما تقترب شخصية أنيس من شخصية صابر الرحيمي وتتجاوزه في نفس الوقت، تقترب شخصية سمارة من شخصية إلهام وتتجاوزه في نفس الوقت أيضاً. هما من جيل واحد، يمكن أن ندعه جيل الثورة، وهما معاً يدعوان بالقول والفعل إلى قيم جديدة مغايرة للقيم السائدة. وهما من الناحية الفنية البحتة مجرد «مرآة» معلقة في عنق البطل اسمها الالتزام والمسؤولية والثورة الأبدية. والشخصية كمرآة تصبح أقرب ما تكون إلى التجريد الذهني للفكرة منها إلى التجريد الفني للثورة. فسمارة صحفية تقدمية، تَفد على هذه العوامة عن طريق زميلها أحمد نصر، كما وفدت إلهام على حياة صابر عن طريق زميلها إحسان طنطاوي، فالخط الروائي يبدأ من صابر في الطريق،

ومن أنيس في ثرثرة، ثم يتقاطع معه خط آخر — كإلهام وسمارة — فيلتقيان في نقطة التقاء حميمًا وحاسمًا، ويسرعان في الافتراق بنفس الدرجة من القوة والحسم. فمهما كانت المادة الجاذبة في شخصية رجب ساحرة، إلا أن شخصية أنيس هي «الهدف» الفني من زيارة سمارة للعوامة، فهذه الزيارة هي نقطة النوشادر العنيفة التي أيقظت أنيس من سباته العميق وكشفت سره الأعماق، فإذا به ذلك «الثوري المستتر» و«المنتمي المأزوم» الذي طالما التقينا به في أعمال الفنان السابقة ... ولكنه هنا ليس في بداية الأزمة ولا في مرحلة احتدامها، وإنما في نقطة الختام الجنازوي العنيف. وإذا كانت سمارة تؤمن بأنه يوجد «بطل كامن في كل فرد» من أفراد العوامة، فإن أنيس زكي يبرز كبطل الأبطال، أو البطل التراجيدي الذي ارتدى من التاريخ قناعًا بعد قناع وتلون من أصباغ الحياة لونًا فلونًا حتى كدنا لا نعرفه ... ثم جاءت سمارة لتقول شيئًا جديدًا. وسمارة تقول جديدها بوسيلتين متوازيتين، أولاهما: المسرحية الداخلية في الرواية التي تزعم أن تصور فيها أولئك الذين يعيشون «بلا عقيدة» ومن حولهم مجانين يهددونهم «بالنسف في أية لحظة»، والوسيلة الثانية: هي ذلك الحادث الفظيع الذي وقع في الليلة الوحيدة التي قرروا فيها الخروج من العوامة ليلة واحدة، في عربة واحدة. وإذا كانت الوسيلة الأولى قد تحدت بمسودة المسرحية التي انكشف أمرها من ناحية، وبالحوار الطويل حول المسؤولية في حياة كلٍّ منهم من الناحية الأخرى ... فإن الوسيلة الثانية قد أعوزها مزيد من التحديد لشخصيات ثلاث هم: أنيس وعم عبده ورجب. أما أنيس فهو «نصف مجنون ونصف ميت». كما وصفته سمارة قبل الحادث في مشروع مسرحيتها، وأما عم عبده فلعله جاء هربًا من جريمة أو حملته موجة الثورة ١٩١٩م كما قال عنه أنيس قبل الحادث أيضًا. وأما رجب فقد أعلن عن عزمه على رفع أجره في الفيلم إلى خمسة آلاف جنيه، فهناك خالد عزوز وقال له إنه بذلك «يثبت ولاءه للاشتراكية العربية». وتختال فكرة الرحلة المفاجئة في ذهن الجميع حين تعود سمارة من رحلة قامت بها ووصفتها وصفًا مغريًا هو أنها تستطيع أن تخلق البشر «خلقًا جديدًا» فإذا تساءل أحدهم عن إمكانية ذلك أجاب آخر جوابًا ملتويًا. ولكنه بالغ الأهمية، فيقول: «واضح أنك في الإيمان القديم مثلنا، ومثلنا أيضًا في الطبقة التي تنحدر نحو الهاوية، فكيف عثرت بعد ذلك على المعنى؟» والمثل «الرائع» لهذه الطبقة هو النجم السينمائي اللامع والمؤمن بالاشتراكية بمعناها الذي يسمح برفع أجره إلى خمسة آلاف جنيه؛ لأنها «اشتراكية عربية» انبثقت من «عندنا» نحن ولم يُعرف بمثلها العالم. ولقد أجاب نجيب محفوظ على مشكلة «المعنى» في السؤال

السابق، في قصة قصيرة عنوانها «صوت مزعج»^{٣١} تبدأ بإحدى الشخصيات التي نراها في «ثرثرة» وقد تسمّى صاحبها «أدهم» وهو يعمل بإحدى المجلات الأسبوعية يكتب لها باباً أسبوعياً عنوانه «أمس واليوم» وقد جلس اليوم في كازينو الشجرة يستوحي الهدوء موضوعاً جديداً. واكتفى الفنان بوصفه أنه زوج سعيد له طفلة وسيارة وجارٌ سُنيرة، وها هو ذا بصره يمتد إلى أبواب القصر المغلقة أمامه فيحلم بقصرٍ شبيه يقيه شر الحاجة إلى موضوع جديد كل أسبوع حتى يحصل على رزقه آخر الشهر. وبينما هو على هذا النحو تفاجئه الأنسة نادرة، فتاة السبعة عشر ربيعاً وإن بدت أكبر من سنّها حين تتكلم في شئون الفن والحياة، متحررة لدرجة تثير إعجاب أدهم وأمثاله ممن يشدهم التحرر بمعناه الجنسي في هذا الجيل المطحون قلقاً من الجنسين. ويبدل أدهم قصارى جهده في غواية نادرة التي تشبه سمارة بهجت إلى حد كبير؛ فهي «فيلسوفة صغيرة» كما يصفها أدهم، وهي تطلب إليه أن يعرفها بنجم سينمائي، ممثل الشاشة الأول في تقدير الكثيرين وله سياسة معروفة لا يحيد عنها هي أنه لا يجيد التفاهم مع أمثالها إلا في مسكنه الخاص بالهرم. هذا النجم الذي يقترب في الكثير من رجب في الثرثرة. ويوجز أدهم أحلام العوامة في الثرثرة بما يحلم به من يخت يطوف به البحار بشرط أن تبقى الزوجة في القاهرة ويتطلع إلى المجهول كمصطفى راشد، ويطوي التاريخ في لحظة واحدة كأنيس زكي و«انفجارات غريبة مثيرة للدهشة متخطية لأي مسؤولية، لا تفهم ولا تسأل ويتعذر الحكم عليها، ويتطوع المفسرون لتفسيرها من الحانات والغرز». وهكذا لا يعود ثمة شك في أن تكون «صوت مزعج» تلخيصاً عميق الدلالة لثرثرة فوق النيل، كما كانت «زعبلاوي» بالنسبة للطريق والشحاذ. فنادرة — كسمارة بهجت — تفكر في كتابة مسرحية. وبغتة انفجر صوت حاد، كهذا الذي حدث لأهل العوامة أثناء ركوبهم السيارة، انخلع قلباهما، أدهم ونادرة، كما انخلعت تماماً قلوب أهل العوامة والسيارة المندفعة تطوى في طريقها هذا «الجسم» الذي قذفت به بعيداً ... ذلك أنهما شاهدا رجلاً يحاذي سور الكازينو ويشد مركباً مطوي الشراع بحبل ملفوف حول منكبيه، وهو يلقي بنفسه إلى الأمام شاداً على عضلاته بكل قوة وإصرار والمركب تزحف أبطاً من سلحفاة فوق ماء راكد وفي هواء ميت. وظل الرجل في عمله الشاق المضني حتى حاذى مجلسهما. ويا لذروة التناقض المرير بين الجالسين في الكازينو يثرثران عن اللامعقول وأمل الرجل اغتصاب الفتاة والحصول على

^{٣١} راجع: مجموعة «خمارة القط الأسود»، الطبعة الأولى، مكتبة مصر، ١٩٦٨م.

قصر ويخت يكفيانه شر المطاردة — الناعمة — للرزق، وهذا الشاب الغليظ القسمات العاري الرأس الحافي القدمين الذي يرتدي جلباباً لا لون له يكشف عن أعلى الصدر وينحسر عن ساقين بارزتي العروق من الحزق وقد جحظت عيناه وتصلب شدقاه. هو في العشرين من عمره، أي أنه في «ربيع» العمر بتعبير تقليدي، ولكنه في رائحته الملبدة بالعرق والتراب لا يبرز معنى الربيع بقدر ما يبرز معنى «النضال الأليم» الذي أرغم الجالسين في الكازينو يراقبانه خطوة خطوة ... «حتى أرهقتهما المشاركة ... وتبادلا نظرة، ثم ابتسما في رثاء وأشعلا سيجارتين». وربما كانت نظرة أدهم قد حملت معنى اللامبالاة، ولكن نظرة نادرة — فيما يبدو — قد حملت النقيض ... حملت هذا «المعنى» الذي تسأل بشأنه أهل العوامة، من أين جاءت به، أو كيف عثرت عليه. فهذا المعنى للنضال الإنساني الأليم قد تاه عن أهل العوامة في زحمة «الذهول» الذي يلف حياتهم اليومية، صباحاً في مطاردة الرزق، ومساءً في مطاردة المطلق، وصباحاً ومساءً في مطاردة الخوف. وإذا كانوا قد أجابوا يوماً أنهم لطولما خافوا كل شيء أصبحوا لا يخافون أي شيء، وأن الدولة مشغولة عن إزعاجهم بالبناء، والمخبرون — لذلك! — «يراقبون المُفقيين لا المساطيل» فإن القوة التي تسخر أنيس زكي في خياله للأشياء «أقوى» من القوى التي تسخره لأشياء. هكذا «كان» قبل أن يقع الحادث الفظيع في جوف الصحراء، كالمشهد الذي اقترح جلسة نادرة وأدهم في الكازينو. وكأنه نقطة نوحادر حادة أيقظت الجميع من الغيبوبة، ولكن موقفهم من الحادث، من المسؤولية عنه بعبارة أدق، قد اختلف من واحد إلى آخر. قال أحدهم إن العرب — وقد دهمت شيئاً ما في سرعتها الجنونية — من الممكن أن تكون قتلت حيواناً. وتساءل آخر عما إذا كان التحقيق — فيما لو كان القتل إنساناً — يؤدي إلى التعرف عليهم. وقال «رجب» بالذات إن إرادتهم «بريئة»، وإذ نطقت سمارة: «ولكن الهرب جريمة». قال في حدة: «لم يكن منها بد وقد أيدها الجميع». ويظل أنيس سرحاناً، فالحاكم بأمر الله كان يقتل بلا حساب ومعظم الجرائم تقيد ضد مجهول ... ولكنه في اليوم التالي «استقبل الطريق مفيقاً لأول مرة، بباطن بعيد كل البعد عن السلطنة والخيال والضحك». لم يقرأ جريدة منذ دهر طويل، ولا يعرف من الأحداث إلا ما تلوكه ألسنة المساطيل في هذيانها الأبدية، أما آلام الإفاقة وحوادث السيارات وأحاديث الليل المغلقة فلم يُعرف بعد على من تقع مسئولية حلها. وليس من العجيب أن يفيق أنيس في نفس اليوم الذي يُفصل فيه من العمل، ولكن العجيب أن تبلغ إفاقته الذرى وكأن فصله من المسئولية الصغيرة في العمل الرتيب يمضي في موازاة ارتباطه

بالمسئولية الكبرى عن «الحادث» الفظيع. الحادث الذي وقع في اليوم اليتيم الذي قرروا فيه «الخروج» من العوامة، فهذا الخروج من الذات إلى رحاب العالم الكبير يعني الخروج إلى محيط المسئوليات الكبيرة واليقظة الكاملة ... وهذا الخروج يحتمل أخطاء الطريق في كل خطوة، فليس هناك صواب خيالي مطلق ولا خطيئة أبدية. ولقد وقع «الحادث» من الناحية الفنية كخطوة إلى «المسئولية» ومعناها وموقف كل طرف منها. وقد تبلورت على التو ثلاثة مواقف من الحادث فور وقوعه: أنيس يراه من وجهة نظر العدمية موتاً لا يختلف عن الآلاف التي تموت كل يوم بلا سبب، وسمارة ترى في الأمر جريمة ارتكبت في حق إنسان — وقد نشرت الصحف النبأ اليقين — ولا بد من أن ينال المجرم عقابه، ومسئوليتها أن تبلغ عن الجريمة. والباقون — بدرجات متقاربة — يرون الحادث من وجهة نظرية فردية بالغة التطرف، فالنجاة بالنفس عندهم أهم من البحث عن مستقبل رجل ميت. وكان من الطبيعي أن يدور الصراع عميقاً، عنيفاً بين الأطراف الثلاثة: بين أنيس وسمارة ورجب ممثلاً للمجموعة التي ترغب في الهرب بجلدها. وسمارة تعلم قبل أن يذكروها بذلك أن ثمة وشائج تربطها بالعوامة، وبرجب على وجه الخصوص، ولذلك فالصراع في أعماقها هو صراع مزدوج ثقيل الوطأة؛ بين ارتباطها الواقعي باللموس بهذه المجموعة من الأصدقاء الذين رحبوا بها ولم يرغموها على المجيء. والتزامها المجرد إزاء ذلك الإنسان الذي لا يربطها به شيء سوى الإنسانية. فإذا قيل لها إننا جميعاً صائرون إلى الموت استأنفت بأن هناك موتاً أفضح «يدركك وأنت حي». كهذا الموت الذي تعانیه في تردها المرير بين الانحياز للأصدقاء والصمت على جريمتهم أو الانحياز للإنسان المجهول والتبليغ عنها. ولكن ظل أنيس يسقط بينها وبين نفسها، لقد فقد كل شيء بفقدته الوظيفة هذا الصباح، غير أنه إذا كان قد فقد العالم كله فقد ربح نفسه هذا الصباح أيضاً الذي استقبله مبكراً على غير العادة مُفِيقاً إلى الدرجة القصوى للإنسان الطبيعي. لذلك يتوتر «الحادث» وفي أعماق سمارة توترًا عنيفاً حين يرميها بالقول: «سمارة فتاة ذات مبادئ، ولكنها أيضاً امرأة ذات قلب». فينظر إليه الآخرون باستياء واضح، فيمضي قائلاً: «نحن مدينون بالحب» على صمتها، مشيراً إلى العلاقة النامية بينها وبين رجب، فهذا الحب — يقول أنيس — «أنقذنا من حكم المبادئ». فأجهشت سمارة ببكاء عنيف كإعصار اجتاح حياتها، وهوى رجب بكل قوته على وجه أنيس. وبلغت المأساة — وحلُّها — الذروة في البناء الروائي. فقد حسمت هذه الضربة المفاجئة العنيفة موقف أنيس من ناحية، وسمارة من ناحية أخرى. كانت إعلاناً واضحاً عن موقف رجب ومن يمثلهم، كما كانت إيذاناً

«بتحديد» موقف أنيس «وحسم» موقف سمارة. فقد فاجأهم جميعاً أن تنتهي الأمور إلى هذا الحد المؤسف، لم يكن أحد يتصور أن تمتد يد أحدهم على الآخر، وبخاصة أن يكون أنيس، ولكن مفاجأتهم الكبرى كانت كامنة في اللهجة الهادئة الغريبة التي اجتاحت أنيس وهو يرفض ترضيتهم أو مصالحة رجب أو استدعاء طبيب يمنع النزيف السائل على الخد ... فقد سكت أنيس لحظات قال بعدها: «كل شيء يهون إلا ...» وازدرد ريقه ثم استطرد: «إلا جريمة القتل.» لم يبدُ للوهلة الأولى أن أحداً منهم فهم شيئاً، وظنوه يهذي بعارض الكلام، ولكنه كان يعني كل حرف جاء في عبارته التي قالها على دفعتين فكررها ثانية مرة واحدة لا تحتل اللبس أو الغموض: «إن العدالة يجب أن تتحقق ... أعني قتل الرجل المجهول.» هكذا راح يجيب بين لحظة وأخرى على كل سؤال تصور صاحبه أن أنيس فقد قواه العقلية نتيجة الفصل من الوظيفة أو ضربة رجب ... فأين هذا الذي يقول: «يجب أن تأخذ العدالة مجراها ... يجب الإبلاغ عن الجريمة فوراً.» من ذلك الذي كان ينظر إلى ما حدث نظرتة العدمية التي تقبل كل شيء على علاته ما دام الموت هو قدر الأحياء جميعاً سواء تم في جوف الصحراء تحت عجلات سيارة أو تم على فراش من الحرير والذهب الخالص؟ ثمة انقلاب حقيقي يقع في حياة أنيس إبان هذه اللحظات البطيئة كأن ثوانها دهور. وأخبرهم أنه سيذهب بنفسه إلى نقطة البوليس لينال كلَّ جزاءه. حينئذٍ انقلب رجب وحشاً مجنوناً صارخاً بأنه إذا لم يكن من تهمة القتل بُدُّ فلتكن جريمة قتل حقيقية. وانقض على أنيس يهم بافتراسه، ولكن أنيس يقول بإصرار: «لن أراجع أبداً.» والتفتت الأنظار إلى سمارة لتتدخل؛ إذ كانت البادئة فيما آلت إليه الأمور من تدهور. غير أنه كفاها عناء المزيد من الانقسام على النفس وأقسم ألا يتراجع. ولعت سكين المطبخ بين يدي رجب تزيد اللهب لهيباً، ولكن الغشاوة كانت قد زالت نهائياً عن عيني أنيس، أزالها سمارة بالتدريج دون أن تدري، وأزالها الحادث بكل ما يرمز إليه من فظاعة المسؤولية وواقعيتها نيماً كنا أو مُفيقين، وأزالها الروتين القاضي عليه بالموت جوعاً. وحين تزول الغشاوة عن عيني نائم، يملأ عينيه بالمشهد الماثل ويعوض عن غيبوبته الطويلة تعويضاً مضاعفاً، فالضراوة والعنف اللذان يسمان سلوك أنيس فور يقظته المفاجئة — فنياً — هما حصيلة الخدر الطويل الذي عاش حياته تحت وطأته، وعندما أتيح له أن يرى النور لم يعنه شيء إلا أن يقبض بيد من حديد على كل دقيقة في العمر، فلكل شيء معنى، ولا شيء هناك عبث كما قال عمر الحمزاوي في نهاية الشحاذ. وإذا سألنا أنيس — على لسان سمارة — ماذا دفعه مرة واحدة إلى هذا الموقف، أجب إجابة شافية تجمع شتات

«الثرثرة» المبعثرة هنا وهناك في قول موجز: «أردت أن أجرب قول ما يجب قوله.» كانت سمارة هي الشخصية الوحيدة التي بقيت في العوامة بعد أن ذهب الآخرون في ركاب رجب. كانت تريد أن تمتحن موقفها هي بسؤاله، فلما أجاب انحصر الصراع بينهما، هادئاً في الظاهر، عنيقاً في الباطن تغلي تناقضاته التي صاغها الفنان في هاتين الشخصيتين: أنيس بما يمثله من «سياق تاريخي»، وسمارة بما تمثله من «فكرة الثورة» والجيل الذي تنتمي إليه. ويلعب الفنان في خاتمة الرواية لعبة فنية بارعة بمزيد من محاصرة التاريخ والثورة في صراعهما الذي لا ينتهي من أجل التقدم وحضارة الإنسان. إن الكاتب يومئ لنا بحب خافٍ عن العيون يُكنّه أنيس لسمارة، فلا مفر من أن يحتدم التناقض بينه وبين رجب. ولكن لا الغضب ولا الغيرة وحدهما السبب فيما وقع؛ لأنه «خطر لي بعد ذلك أن أقول ما يجب قوله، أن أقف موقفاً جاداً لأمتحن أثره، فوقع زلزال لا ندري شيئاً عن عواقبه» ... وقد تلقف الفنان مشروع المسرحية القديم الذي كانت سمارة قد أعدته بعد وقت قصير من تعرفها على أهل العوامة، فاستعاده في ذهن أنيس ليعاينها قائلاً ألا تتوهم بأن إحدى شخصياتها — يعني نفسه — قد تطورت إلى النقيض بتأثير كلامها معه أو بدافع مع حدة التجربة «فأوقعك في نهاية مفتعلة»؟ وهو دفاع فني غير مباشر من الكاتب عن هذه النهاية التي يختم بها الرواية فعلاً، وهي ليست افتعلاً كما رأينا، وإنما هي حيلة فنية كشف فيها الغطاء عن زجاجة انفجرت على التو نتيجة تفاعلات معقدة ظلت بداخلها أمداً طويلاً، ويعترف أنيس بحبه لسمارة، ولكن هذه النهاية — للمسرحية — لا تقل سخفاً عن النهاية الأولى ... فيضرب الفنان هذين العصفورين (التطور إلى النقيض وتبادل الحب) بحجر واحد، أن يقول أنيس ما كان واجباً على سمارة أن تقوله فينتصر أنيس وتنهزم سمارة، ينتصر السياق التاريخي وتنهزم الثورة. أو هذا الجيل الذي تنتمي إليه سمارة، فقد ضمّر رمزها وأضحت تمثيلاً قريب المنال للثورة في لحظات ترددها ونكوصها، سواء في اقترابها من رجب أو فيذبذبة موقفها تجاه المسؤولية عن الحادث. ولقد اعترف كلاهما بهذه الهزيمة؛ أنيس واجهها بصراحة ضارية «حتى أنت سمارة انهزمت.» وهي أيضاً صارحته بنفس المستوى من الصراحة الضارية «كان الموقف فوق طاقتي فانهزمت.» فالوشائج العاطفية التي ربطتها حيناً برجب بكل ما تمثله من ركوب الطبقة الجديدة للتيار الثوري و«العبت» الذي يعترضها أحياناً في أوقات الراحة ... كل ذلك وغيرها من ارتباطها «الفكري» بالثورة لا يبعد لدى أنيس أن تجد سمارة التطور الضروري في «المسرحية» في تطور البطلة إلى الورا. ومن جانبها تزيد هذه الخاتمة الحزينة شرحاً

بلعبة الساقية في لونا بارك التي تدور برُكَّابها من أسفل إلى أعلى ومن أعلى إلى أسفل وهي ترى أننا «من الركاب الهابطين». ولكن أملها يتعلق «بالعقل والإرادة» فيسألها أنيس بكلمة واحدة: «... والهزيمة؟» فتجيب: «من الركاب الهابطين من جاوز نفسه، وحتى من أهلكها». وهي تستعير بذلك صورة الفداء من التفكير المسيحي الذي يرى «الصليب» جسراً إلى الحياة الأبدية. أي أنها وإن جسدت لحظة الهزيمة في مسار الثورة فإنها ليست إلا «لحظة» ممكنة التجاوز في السياق التاريخي العظيم الذي أوجزه أنيس في بضع كلمات وضع بها نجيب محفوظ اللمسة الأخيرة في أكمل رواياته وأعمقها وأكثرها ثورية على الإطلاق. قال أنيس في أروع قصائده التي تخلت عن الغيبوبة تخلياً نهائياً:

- أصل المتاعب مهارة قرد!
- تعلّم كيف يسير على قدمين فحرّر يديه.
- وهبط من جنة القرد فوق الأشجار إلى أرض الغابة.
- وقالوا له عُذ إلى الأشجار وإلا أطبقت عليك الوحوش.
- فقبض على غصن شجرة بيدٍ وعلى حجرٍ بيدٍ وتقدم في حذرٍ وهو يمدُّ بصره إلى طريق لا نهاية له.

وهي كلمات لا تنفي الهزيمة ولا ترسم الطريق إلى النصر. ولكنها تتجاوز السؤال والجواب في رحلة صابر الرحيمي وعمر الحمزاوي، تتجاوز بشكل خاص المشهد الحضاري الذي حلم به عمر ككتفسير للمطلق، تتجاوزه إلى السياق اللانهائي للتاريخ المتدفق الذي عرف فيه القرد أن وحوشاً سوف تطبق عليه، ولكنه حمل سلاحه في يده ومضى إلى الأمام. وليس رجب وطبقته الجديدة التي أطبقت على الثورة المصرية بمخالب من حرير إلا إحدى لحظات الهزيمة في حياة إلهام وجيلها وحضارتها، هي لحظة «الانتقال» من عصر إلى آخر من عصور هذه الحضارة، لم تسمح له الوحوش إلا بأن يكون عصر الهزيمة. و«ثرثرة فوق النيل» لذلك هي أعظم إشارات النبوءة في أدبنا الحديث، إلى ما كان، وما سيكون.

إذا كانت الثثرة قد تراوحت بين الرمز والمباشرة؛ بحيث إن بعض النقاد قد توصلوا إلى حقيقتها الباطنة في وقت مبكر^{٢٢} بينما ظنها البعض الآخر مجرد ثثرة لا قيمة لها^{٢٣} فإن

^{٢٢} راجع: للطفلي الخولي، في الأهرام، ١١/٣/١٩٦٦م؛ وأمير إسكندر، في الجمهورية، ١٦/٦/١٩٦٦م.

^{٢٣} راجع: لجلال العشري، في «الفكر المعاصر»، العدد ١٥، مايو ١٩٦٦م.

«ميرامار» جاءت كما لو أن الفنان قد أثر أن يرفع الغطاء عن المرّجل الذي يغلي ويكشف الستار السحري عن مشاهد المسرحية الواقعية ويفُض الغلاف عن صفحات الكتاب. هكذا جاءت «ميرامار» أقلّ شمولاً وأكثر مباشرة، تلتقي مع الثثرة في الكثير وتختلف عنها في الكثير. تلتقي معها أساساً في اتخاذ مرحلة الانتقال الدامية محوراً فنياً، وبالتالي يصبح «البنسيون» شبيهاً لما ترمز إليه العوامة. وتلتقي معها في السياق التاريخي المتدفق والثورة المهزومة، ولكنها تختلف مع الثثرة في الأبنية الفنية للشخصيات والأحداث والمواقف. فالتاريخ هنا لا تتولى أمره ذاكرة لا شعورية مجردة تتسع لما في الزمان والمكان وما هو خارج الزمان والمكان. وإنما تتولى أمر التاريخ شخصية أصيلة واقعية لعامر وجدي الصحفي الوفدي القديم. وكذلك الثورة لا تتجسد في رمز مجرد كالهام أو أقلّ تجريداً كسمارة، وإنما يلجأ الفنان إلى الثورة مباشرة بغير لف أو دوران في شخص أحد ممثليها، عضو الاتحاد الاشتراكي. وتختلف ميرامار عن الثثرة أخيراً في أنه إذا كان الفنان قد أحاط الشخصية الرئيسية في الثثرة بمجموعة من الشخصيات الثانوية مبتعداً بذلك عن «وحدة البطل» في الروايات السابقة، فإنه في ميرامار يخطو خطوة أبعد حين يرفع معظم الشخصيات إلى المرتبة الرئيسية، فلا يعود هناك «بطل فرد» يجسم الأزمة كما الحال في الطريق والشحاذ؛ حيث تتحول بقية الشخصيات إلى شُعيرات دموية تمدّه بالحياة ومرايا تعكس مختلف الأوضاع لوجهه الثوري المأزوم. ولا تعود هناك شخصية رئيسية تمتص الأزمة بأكملها حقاً، ولكن من حولها شخصيات أخرى مستقلة عنها متكاملة معها، تسهم بدورها في تحديد معالم الأزمة. ويصبح عامر وجدي وحسني علام ومنصور باهي وسرحان البحيري في ميرامار «شخصيات رئيسية» كاملة السمات والخصائص. أما «زهرة» و«ماريانا» فهما الشخصيتان الثانويتان الوحيدتان، وهما إلى جانب دورهما الذاتي المستقل، يقومان بدور رمزي بالغ الأهمية. ومعنى ذلك أن «ميرامار» لا تمثل عودة إلى الوراء من الناحية الفنية، فاسمها لا يقترب في كثير أو قليل من الأسماء «المكانية» في أدب نجيب محفوظ كزُقاق المدق وخان الخليلي، وواقعيتها لا تقترب من أعمال تلك المرحلة القديمة، على غير ما يبدو لبعض النقاد^{٣٤} فالشخصيات هنا نمطية حقاً، ولكنها مجردة أيضاً فهي ليست مستهدفة لذاتها، ولكنها موظفة توظيفاً فكرياً محدداً ... لكل شخصية

^{٣٤} راجع: لصبري حافظ مقاله «ميرامار: تراجيديا السقوط والضياع»، بالمجلة، يونيو ١٩٦٧م.

«وجهة نظر» تعبر — في رأي الكاتب — تعبيراً شاملاً عن موقف شريحة اجتماعية إزاء الثورة. فالرواية من هذه الزاوية لا تخرج عن الإطار الفكري لروايات المرحلة الجديدة، بل إن وجوهاً أساسية تعرّفنا عليها فيما سبق من أعمال هذه المرحلة تطالعنا من جديد في ميرامار. هي رواية «نظرية» إن جاز التعبير عن ذلك العالم الذي شاهدناه مثلاً في «أولاد حارتنا» تحت الأقنعة. أما في ميرامار فقد خلعتها تماماً وأضحى كل شيء سافراً. ولكن «التصميم» الروائي هو في جوهره بناء نظري هنا وهناك، لا يقصد إلى تشرح الشخصية الإنسانية أو تحليل الموقف الإنساني أو اكتشاف ما وراء الحدث، وإنما يقصد أولاً وأخيراً إلى تقديم نظرية فكرية في خريطة الثورة المصرية. وكما أن الطريق ليست رواية «بوليسية نفسية» فإن ميرامار ليست رواية «بوليسية اجتماعية أو تاريخية»، فالحدث الذي تلهث وراءه الأنفاس — جريمة صابر أو انتحار سرحان — لا يستمد أهميته من المادة الجاذبة لمتابعة القراءة والتي نسميها خدعة التشويق، وإنما هو يجسد ذروة التوتر الذي تعانيه وجهات النظر المعروضة للبحث من خلال الشخصيات «النمطية» الرامزة إلينا.

هذه الشخصيات يضمها زمان واحد، وأزمة متعددة في وقت معاً ... فإذا كان الزمان الداخلي للشخصية هو عنصر الحركة السائدة على تكوين صابر وعمر وأنيس، فإن الزمان الداخلي والخارجي معاً يسيطران في تلقائية وعمد، في المونولوج والديالوج، على بناء الشخصيات الأربعة الرئيسية في ميرامار. ولذلك فالمكان في ميرامار — وهو البنسيون — نوع من الزمان، وكلاهما تعبير مباشر عن مرحلة الانتقال في تاريخنا الحديث. والشخصيات الأربعة تعبيرات متباينة عن تطور الانتماء المصري من مرحلة الأزمة إلى مرحلة الهزيمة. فهناك انفصال حقاً بين هذه الشخصيات وبالتالي بين أيديولوجياتها، ولكن اتصالها عن طريق البنسيون ومن فيه — ماريانا أو زهرة — يجعل منها شخصيات تتكامل مع بعضها البعض تكاملاً يمنح الصورة النهائية اتساعاً وشمولاً وعمقاً. ومن هنا كان تقسيم الرواية إلى أربعة أجزاء تبدأ بعامر وجدي وتنتهي به تقسيماً يتلاءم تلاؤماً فنياً صحيحاً مع الفكرة-المحور في الرواية. وهي أن المجتمع المصري في مرحلة انتقاله العنيف من النظام الرجعي القديم إلى النظام الثوري الجديد قدر له أن يحمل على أرض واحدة القديم والجديد جنباً إلى جنب. ولكن هذا المجتمع — بحصيلة تاريخية عاتية — لم يستطع الوصول إلى الصيغة القادرة على تطويره في حدود الأرض المشتركة بين قديمه وجديده. ولذلك باءت «التجربة» بالهزيمة المريعة التي أوجزها انتحار سرحان البحيري إيجازاً دامياً. لقد أشار نجيب محفوظ إلى الرؤية التقليدية لمعنى الطريق

الثوري التي قضت على صابر وعمر، كما أشار إلى جذور الهزيمة الحضارية في سنوات الدعارة والجريمة «الطريق»، والسياق التاريخي المتدفق بالذل والعار «ثرثرة» ... ولكنه في «ميرامار»، يختط لنفسه طريقًا بلغت فيه المباشرة درجتها القصوى؛ إذ يقوم بحركة تعرية كاملة كتلك التي قام بها في «أولاد حارتنا»، ولكنها هنا تأنف من كل إيماءة حَيَّة أو رمز حائر ... وقد تعرض البناء الفني للرواية، تبعًا لذلك، لأنواء التقريرية ومتاعب السفور. وتمكن في أحيان قليلة من الاحتفاظ بتوازنه كما نلاحظ على بناء شخصية «عامر وجدي» أو «منصور باهي» ولم يستطع الاحتفاظ بهذا التوازن في بقية الشخصيات. والتوازن في بناء الشخصية يمُسُّ التوازن العام في البناء الروائي، لأن القصة تخلو من حدث متطور أو مواقف متأزمة. وهي لذلك تختلف في الكثير عن الرباعيات المعروفة في الأدب المصري، كرباعية «الرجل الذي فقد ظله» «لفتحي غانم»، أو «الظلال في الجانب الآخر» «محمود دياب» أو «لعنة الجسد» لصوفي عبد الله، كما تختلف في الكثير عن رباعية الإسكندرية المشهورة للروائي الإنجليزي لورنس داريل. وإنما أستطيع القول بأن نجيب محفوظ قد تأثر إلى حد ما — وفي حدود الأعباء الفكرية الملقاة على روايته — بقصة الكاتب الأمريكي وليم فوكنر «الصخب والعنف»، فهذه القصة كما يصفها سارتر بحق «لا تتكشف ولكننا نكتشفها وراء كل كلمة كوجود حاد وقح تتغير درجة كثافته وفقًا لكل حاله». ومن الناحية الفنية فإن المونولوج عند فوكنر يذكر الإنسان برحلة طائرة مليئة بالمطبات الهوائية، في كل مطب نجد البطل لاشعوريًا «يسقط في الماضي» ويقوم ليسقط مرة أخرى. هكذا يكون من الخطأ الاعتقاد بأن الحاضر عندما يصبح ماضيًا يصير أقرب ذكرى إلينا، وإذا كان الخلاص عند بروس تكمن في الارتداء الكامل للماضي، فإن الماضي عند فوكنر لا يضيع أبدًا. إن يأسه لذلك نتيجة أنه يرى المستقبل مغلقًا، فكل ما نراه ونخبره يدفعنا لأن نقول: «هذا لا يمكن أن يدوم».^{٣٥}

هذا المعنى المزدوج للزمن يتطلب من نجيب محفوظ أن يختار أطول شخصياته عمرًا — عامر وجدي — كمرآة سحرية ترسبت تحت سطحها الأملس صور الماضي البعيد. تنقل في شبابه بين الأحزاب الوطنية المختلفة ثم استقر كاتبًا صحفيًا بارزًا من كتاب الوفد. كره الإخوان المسلمين ولم يفهم الشيوعيين. لم يكن حزبيًا بالمعنى الحرفي للكلمة

^{٣٥} يمكن متابعة هذه الفكرة عن الزمن في رواية فوكنر بمقالة سارتر المترجمة للعربية، بمجلة الكاتب، فبراير ١٩٦٤م.

فلما جاءت الثورة رحَّب بها من قلبه؛ لأنها حلت له قضية شخصية، فالوفد لم يستطع أن يحل له مشكلة الولاء لمصر وللزعماء الذين تخلفوا عنها في وقت واحد. ولكن الثورة بدورها لها جيلها، وهو يشعر بأبوته الروحية لهذا الجيل، ويشعر لنفس السبب بالغين والجهود فلا كلمة وداع يعتكف على أثرها في أحضان الشيخوخة؛ لأنه يبدو ألا كرامة لإنسان «إن لم يكن لاعب كرة». وأبوة عامر وجدي لهذه الثورة هي المعادل الموضوعي لحرمانه من الأطفال، فضلاً عن الزواج، كاستقلاله التنظيمي عن الأحزاب. فهو يفرق بين عزوبيته الواقعية والفكرية، وبين عقم ماريانا صاحبة البنسيون التي تزوجت مرتين ولم تنجب، مشيراً بذلك إلى ما تمثله من قيم وهي وبنسيونها. فقد تزوجت في المرة الأولى من ضابط إنجليزي قُتل بيد طالب مصري في مظاهرات ثورة ١٩١٩م، ولم تهرب أثناء الحرب إلى بلدها، بل فتحت البنسيون على مصراعيه أمام ضباط الإمبراطورية. هي إذن البقية الباقية من ذكريات الاستغلال الاستعماري لهذا البلد الكريم، الذي ما يزال تخلفه يمنح البعض مكاناً على أرضه. وتكتمل لعامر وجدي بعض صفات كمال عبد الجواد عندما يردد أننا إذا تحسنا موضعنا في العالم لن يصيبنا إلا الدوار، فمن ذا الذي يستطيع أن يقول بملء الفم إنه عرف الإيمان. وفي مواجهة عامر وجدي يضع الفنان شخصية ثانوية من بقايا المجتمع القديم، طلبة مرزوق من كبار الأعيان ووكيل الوزارة السابق، الذي يرى في سعد زغلول سبباً بعيداً عن العيون فيما وصلت إليه الأمور من إثارة الإحن بين الناس والتطاول على الملك وتملُّق الجماهير «رمى في الأرض ببذرة خبيثة، ما زالت تنمو وتتضخم كسرطان لا علاج له حتى قُضي علينا». وأكبر خطأ ارتكبته أمريكا في حق البشرية — يقول طلبة — أنها ترددت في الاستيلاء على العالم وكانت وحدها تملك القنبلة الذرية. هذا هو الرجل الذي جمع في قلبه بين الرسول والمندوب السامي، لذلك يرى أن الثورة لم تصنع شيئاً إلا أنها سلبت البعض أموالهم وسلبت الجميع حريتهم. وهنا يبرز دور عامر وجدي — شاهد الزمن في الرواية كعم عبده بواب العوامة — فيقول ساخراً: «إنك تتكلم عن حرية بالية، وحتى هذه لم تحظَ باحترامكم أيام سطوتكم». ويبرز هذا الدور أكثر فأكثر حين يخلع أبوته على «زهرة» هذه القروية الناضجة الأنوثة التي تمرَّدت على القرية وجاءت إلى المدينة بحثاً عن حياة أفضل، فاختارت العمل في هذا البنسيون وكانت تأتي إليه من قبل مع أبيها وهو يُحضر للست ماريانا ما تحتاج إليه من زُبد وجُبْن. وتبدو، «زهرة» على طول الرواية وقد بعثت فيها شخصية «سنية» في «عودة الروح». هذه الفتاة التي تودد إليها الجميع بدرجات متفاوتة لأهداف متباينة، وكاد توفيق الحكيم في بعض

سـطـوره أن يصرـح بأنـها تمثـل لديـه «إيزيس» أو «مصر» أو ما شابه ذلك. و«زهرة» أيضًا يتودد إليها الجميع لأسباب شديدة الاختلاف، ولكنها ليست رمزًا شاملًا لمصر، وإنما هي أقرب ما تكون إلى إلهام في الطريق وسمارة في الثثرة، تجسد الوجه الثوري الأصيل لمصر. لذلك يتبناها عامر وجدي تبنّيًا روحيًا حقيقيًا، وفي المقابل يراها طلبة مرزوق مجرد فرد من أفراد القطيع في عزبته وأملـاكـه القديمة. أما حسني علام، هذا الذي ينتمي بسنه إلى جيل الثورة، وبجذوره إلى الطبقة المنهارة، فإنه يتمناها إحدى خليلاته. أراد أهلها أن يزوجوها من رجل عجوز فـهـربـت بجلدها من القرية، وهذا أول وجوه الشبه بينها وبين عامر وجدي الذي رمّوه «بتهمة باطلة فقال أقوام إنني أستحق القتل». وإذا كان سعد زغلول عند طلبة مرزوق أساس البلاء، فهو عند عامر وجدي قد استمع حقًا إلى نصائح الشيوخ ولكنه، غالبًا ما اتبع آراء الشباب. ولذلك يرى شبابه مجسدًا في زهرة دون غيرها. وحسني علام يتمناها لمجرد أنها أجمل من قريبته «الحمقاء التي قررت أن تختار عريسها على ضوء الميثاق». وبالرغم من أن حسني لم يفقد كل شيء؛ إذ تبقت له مائة فدان وقد جاء إلى الإسكندرية بحثًا عن مشروع تجاري ناجح، إلا أنه يحس في أعماقه بأنه فقد كل شيء، ولم يبق له سوى السرعة الجنونية التي يقود بها السيارة، والنساء اللاتي يتعرف عليهن في الصباح بإحدى دور السينما ويناام معهن فترة القيلولة. وهو يعيش حياته فريسة الضياع المرهق والحيرة المدمرة، فهو يكره طبقته من الأعماق، ويكره الثورة من القلب ولا يرى في كل من يمتدحها إلا منتفعًا أو مرشدًا أو خائفًا. وإذا كان طلبة مرزوق قد عبر عن فشله النهائي بخيبة الليلة التي أمضاها مع ماريانا فجاء منظرهما مبكيًا ومضحكًا معًا، فإن حسني علام يعبر عن ضياعه الأبدي بانطلاقاته الجنسية التي تقوده ذات ليلة إلى قوادة عجوز فلا يجد عندها بضاعة تذكر، ولا يجد مناصًا من مضاجعتها رغم دهشتها وقولها «لست مستعدة» إنه يجيبها جوابًا ذا مغزى: «لا أهمية لذلك، ولا أهمية لشيء». وفي بحثه عن المشروع التجاري الناجح يلتقي بأهل البنسيون لعل فيهم من يصلح شريكًا له. وبالرغم من أنه يرى في سرحان البحيري «منتفعًا بالثورة» إلا أنه يكتفي بما قاله طلبة مرزوق نقلًا عن صديق يعمل معه في الشركة من أنهم يصفونه هناك بأنه شاب ثوري «وفي هذا الكفاية» ... واستطرد طلبة بأننا نعيش في غابة يتعارك وحوشها على «أسلابنا» وما تحت بدلة سرحان إلا مجنون بالترف. ولكن «لا ولاء» عند حسني لشيء منذ أن قذفت به طبقته إلى الماء والقارب يميل به إلى الغرق «سعادة عظمى ألا يكون لك ولاء لشيء. لا ولاء لطبقة أو وطن أو واجب. لا أعرف عن ديني إلا أن الله

غفور رحيم» لذلك يتحول ولاؤه الوحيد إلى قوادات الشاطبي وسبورتنج وسيدي جابر، ويهطل عليه مهرجان الشهوة مع الرعد والمطر والبرق، وفي جوف السيارة يهمس للمرأة العارية تمامًا مثله: «ألا تودين أن تخرجي اللسان للعالم ومن عليها وأنت في حماية هذه الغضبة الكونية» ... وإذا دب في نفسه الملل سارع إلى القوادة المالطية في كليوباترا لتدعو له أكبر عدد من بناتها ويمضي سهرة عجيبة معربة مُوشاة بأبهج الحماقات التي لم يعرف التاريخ لها مثيلاً منذ عهد المغفور له هارون الرشيد. وعندما يمتنع عليه المرام من زهرة بعد أن تكشف له أنها ليست تاكسياً، وإنما عربة ملاكي لسرحان البحيري، يكتفي من الرحلة بالإياب وبرفقته العشيقة السابقة لسرحان، يقيم معها ويشترى الملهى الذي تعمل فيه. ولم تكن معركته مع سرحان وزهرة إلا تجسيدا للمسافة الهائلة بينه وبين الثورة مهما نافق المتحدثين باسمها. كان طلبة مرزوق هو الشخص الوحيد الذي يضمم له حباً واحتراماً، وكان سرحان عدوه من اليوم الأول، وهو لا يحب قلاوون الصحافة كما يحلو له أن يصف عامر وجدي. وقد دخل في نقاش سافر مع سرحان الذي هاجمه يوماً سائلاً:

«خبرني لِمَ تملك وحدك مائة فدان على حين أن كل ما تملكه أسرتي عشرة فقط؟ فسألته وأنا أكظم غيظي: ولم تملك عشرة على حين لا يملك ملايين من الفلاحين قيراطاً واحداً؟!»

لكن الكاتب في هذا الحوار كان يضرب عصفورين بحجر واحد، فالحق أنه إذا كانت ثمة مسافة هائلة بين حسني والثورة فإن هذا لا يعني تلقائياً أن ثمة مسافة مماثلة بينه وبين سرحان الذي استبدل الهجوم ذات يوم بهذا الجسر الجديد بينه وبين حسني: «- اصرف النظر عن مشروع المقهى وما شاكل ذلك، إنك ابن ناس، وعليك أن تختار مشروعاً مناسباً ...

- مثل ماذا؟

- أنا أقول لك، مشروع تربية دواجن وعجول مثلاً، إنه يدرُ ذهباً.

ثم بعد تفكير قليل: ممكن أن تؤجر قطعة أرض في منطقة سموحة، وممكن أن أساعدك بما لي من خبرة وأصدقاء، وربما شاركك إذا أسعفتا الظروف.» (ذلك هو أول الخيط بين سرحان - الذي تدرج للثورة من عضوية هيئة التحرير إلى الاتحاد القومي إلى عضوية لجنة العشرين بالاتحاد الاشتراكي وعضوية مجلس الإدارة - وبين الطبقة الجديدة التي يكتمل قوامها من بقايا الطبقات المنهارة وبعض الفئات من جيل الثورة).

لذلك كان من الطبيعي أن يترك سرحان فكرة الارتباط بزهرة مفضلاً الارتباط بمُدرستها «علية» التي تسكن مع أسرته في الدور «العلوي» من نفس العمارة، وتملك أسرته بعض العمارات في الإسكندرية. كانت زهرة — تأكيداً لما تُمثله من قيم ثورية — قد قررت أن «تتعلم» فطلبت من عليّة أن تعطيها درساً بالأجر، بين دهشة الجميع وعطف عامر وجدي. وعندما يتحول سرحان من زهرة إلى عليّة يهتف حسني ساخراً شامتاً: «لتحي الثورة ولتحي قوانين يوليو». وهو بذلك يفض أغشية الرمز حول شخصيّة زهرة وسرحان.

ونبلغ بذلك حدود المنتصف من البناء الروائي في ميرامار، الحدود التي قدم لنا فيها الفنان جيلاً كتب عليه الانقسام — الاضطرابي أو الاختياري — عن مسار الثورة؛ فعامر وجدي وطلبة مرزوق، وحسني علام، يلتقي ثلاثتهم في الفعل الماضي سواء كان فعلاً ثورياً كما هو الحال مع الأول، أو فعلاً رجعيّاً كما هو شأن الثاني والثالث. ولكنهم جميعاً لا «ينتمون» إلى الحاضر بعد أن فصلت الشيخوخة بين عامر وجدي والأحداث المحيطة به، وبعد أن توجه انتماء طلبة مرزوق إلى المنفى في بلاد تضخ البترول سبقتة إليها كريمته، وبعد أن عثر حسني علام في صفية وملهى الجنفواز على قارب النجاة وهو الذي قذفته طبقتة إلى الماء والقارب يميل إلى الغرق. بقيت شخصيتان على جانب كبير من الأهمية هما منصور باهي وسرحان البحيري. وقد تعرفنا على جانب من قصتهما في مجموعة العلاقات التي تربطهم بالنسيون وساكنيه وصاحبته. أما بقية الجوانب في حياة منصور فيجربنا إليها السياق برحيله من القاهرة إلى الإسكندرية ليعمل مذيّعاً بها. وكان رحيله تدبيراً محكماً من أخيه ضابط الأمن الكبير الذي أرغمه على ترك التنظيم السياسي السري. وهكذا بدأت مأساة منصور منذ خرّت إرادته أمام الأمر الواقع مرموزاً إليه في شخصية أخيه، بالبطش والإرهاب. ولكن هذه الإرادة الكسيرة لها مع صاحبها تاريخ قديم لا ينفصل عن التاريخ الحديث. فقد هزمت الإرادة منصور باهي حين ربط مصيره بحب دُرية زميلته في الجامعة، ثم تبدّد هذا المصير هباءً عندما تزوجت من أستاذتهما فوزي الذي هداه إلى طريق الثورة الشاملة وتنظيمها السري. واقتربت هزيمة القلب بهزيمة العقل، فأصبح «العفن يجري مع الهواء ولعله يصدر أصلاً من ذاتي أنا». ومن الطبيعي أن يلتقي منصور مع سرحان في أكثر من نقطة، وهكذا فهما معاً يمثلان جبهة «الثورة» ضد طلبة مرزوق وحسني علام. ولكن هذا التحالف لا ينفي صراعاً جوهريّاً بين الاثنين، هو الصراع بين «محدث الاشتراكية» سرحان البحيري، الذي عرف الاشتراكية بمعناها «المحلي» وهي ترتقي أعلى مراتب السلطة وبين المناضل منصور الذي عرفها كأحد الطرق المؤدية

إلى السجن عبر الدهاليز السرية والمخابئ التي يتحتم على المناضلين الحقيقيين أن يعيشوا فيها أيامًا وسنين. ولذلك كان منصور هو «الشاب» الوحيد الذي لم يتهم على زهرة حبًا حقيقياً أو اغتصاباً، وعندما فشل في استعادة نفسه مع درية وعرض على زهرة الزواج رفضته. لأن زهرة بباطنها الثوري البريء ترفض الارتباط بخائن أو متردد أو جبان. وتجربتها مع سرحان من أبرز التجارب الدالة على هذا المعنى، فحين تكشف أعماقه عن «حسنين» بداية ونهاية — الذي عثر في الالتحاق بالجيش على السلم الطبقي الناجع — بعثوره على «الاشتراكية» ويا للمفارقة سلماً طبقياً ناجعاً هي الأخرى، حين تكشف فيه على أنياب الطبقة الجديدة الوارثة لأمجاد الطبقات القديمة تحت لافتات براقة ومغرية، لفظته في الحال. وكذلك الأمر مع منصور باهي فقد علم أن زملاءه القدامى «قُبض عليهم أمس» فما كان منه إلا أن صوب سهام اليأس إلى قلب درية زوجة صديقه وأستاذه في الجامعة. وأقبل انهيارها انهياراً جديداً له؛ إذ ارتفع فوزي إلى مستوى الأنبياء ووفر عليهما عناء المداورة ومنح زوجته من خلف الأسوار حريتها. وكانت هذه الحرية هي السجن الجديد لمنصور، هي نقطة النواشدر العنيفة التي أفاق عليها فرفض الاستمرار، رفض الهبوط إلى أعماق الجحيم «أن تؤمن وأن تعمل فهذا هو المثل الأعلى، ألا تؤمن فذاك طريق آخر اسمه الضياع، أن تؤمن وتعجز عن العمل فهذا هو الجحيم». وبحاسة داخلية لا ترى اكتشفت زهرة عمق الهوة التي تردى فيها منصور، فرفضته بحزم. قال لها من قبيل جس النبض:

«— هناك شخص ينغص عليّ صفوي ...

— من هو؟

— شخص خان دينه!

فحركت يدها مستنكرة: وخان صديقه وأستاذه!

واصلت حركتها الاستنكارية، فسألتها: هل يغفر له الذنب أنه يحب؟

فقال مستفظة: حب الخائن نجس مثله.»

والفنان يعطينا صورة مزدوجة لأزمة المنتمي إلى الثورة الأبدية وهزيمته معاً: صورة فوزي الذي يقترب في الكثير من صورة أحمد شوكت وعثمان خليل والشاب الطويل الأسمر المسك بيسراه وردة حمراء، ثم صورة منصور باهي، المنتمي الذي تخونه تحت إرادته وطأة الإرهاب فيخون رسالته في ظل أبشع الظروف. ولا تختلف صورة فوزي عن صورة بقية زملائه في أعمال الكاتب السابقة، أقرب ما تكون إلى الصورة العامة المجردة والرؤية التقليدية العاجزة عن فهم جدلية الواقع وحيويته بالرغم من الفلسفة

الجدلية التي يعتنقها صاحبها. أما صورة منصور باهي فقد نالت من نجيب محفوظ قدرًا كبيرًا من العناية والفهم، وأكد أقول التعاطف. وكانت المرة الأولى التي يُنزل فيها المنتمي الثوري من ملكوت السموات إلى أرض البشر. ومن خلال ضعف منصور وهزيمته أوضح الفنان جوانب السلب في «الطريق» الثوري، و«البناء» الاشتراكي. فبعد أن كان يكتفي في الماضي بإدانة الرؤية التقليدية لمعنى الطريق، فإنه هنا يدين هذا «المعنى» للطريق الذي اختطَّته الثورة لنفسها. وهو المعنى الذي آلت نهايته إلى السقوط والاندحار بالخاتمة الرمزية التي ينتحر فيها سرحان البحيري بموسى حلاقة قديم. ولكن صورة منصور وصورة فوزي متكاملان؛ لأن الكاتب يظل على إدانته للرؤية التقليدية الجامدة، ثم يضيف إدانته العميقة الدلالة لموضوع الرؤية. وكأنه يقول إن الفعل الثوري المتجسد في «البناء» لم يسمح بأفعال ثورية موازية له أو متلاقية معه، وإنما سمح فقط بردود الأفعال العنيفة، التي تؤدي بفريق من أصحابها إلى السجن، وبالبعض الآخر إلى الارتداد. والارتداد في حياة منصور قد بدأ بالتخلي عن تنظيمه الثوري، ولكنه في استقامته المنطقية قد انتهى بالتخلي عن كل شيء نظيف. وهو لا يعزم على قتل سرحان البحيري إلا عزمًا حلميًا جبانًا. فهو ينسى المقص الذي قرر أن يقتله به ويكتفي بأن يضربه وهو ميت. لقد أراد أن يقتل نفسه في سرحان، أي أن ينتحر، ولكن الفنان يصل بإرادته المسلوبة إلى أقصى نهاياتها الفاجعة فيحرمه من القدرة على الانتحار أو قتل سرحان. لقد فرغ منصور من الداخل تفرغًا كاملاً، فلم يعد يرى في زهرة إلا مرآة للشرف المسلوب والنفي بلا كبرياء. وقد تصور للحظات أن خلاصه مرهون بلحظة شجاعة يقتل فيها سرحان وكل ما يمثله من فواجع، ولكن الفنان — إمعانًا في تجسيم الهزيمة — لم يهبه لحظة الارتياح هذه فلم يقتنع القضاء بأنه القاتل بعد أن ثبت انتحار سرحان ثبوتًا لا شك فيه. أما سرحان فيبدو في اللوحة البانورامية التي رسمها نجيب محفوظ لمصر الثورة، أنه الطرف النقيض لحسن علام الذي يبدأ حديثه عن نفسه بشعار اللامبالاة «فريكيكو لا تلمني»... فسرحان يبدأ بشعار التسلق الطبقي الذي عرفناه في حسنين «بداية ونهاية» وعرفناه بسرعة خاطفة في حسن «بالسمان والخريف» وهو الشاب الذي ورث عيسى الدبَّاع في كل شيء؛ في السياسة والحب، والتحق بركب الثورة. وعرفناه في رءوف علوان باللص والكلاب، الصحفي الذي باع المبادئ بالفيلة والعربة. وعرفناه في بقية السلالة من أبناء الطبقة الجديدة «بالشحان» و«الثرثرة». هو إذن أحد أبناء هذه الطبقة، شعاره «هاي لايف»، ومن ناحية أخرى هو نموذج «الطريق الجديد» للثورة الذي اختطَّته لنفسها

بعيدًا عن الرؤية التقليدية. ومن هذه الزاوية فهو يستكمل أزمة الانتماء الثوري التي ألم الفنان — حتى الآن — بجناحيها، التقليدي والمستحدث، السري والمعلن، المطارد في السرايب والمتربع على عرش السلطة. فماذا يقول لنا سرحان البحيري؟

يقول إنه لا معنى للحياة بغير فيلا وسيارة، ويقيم أمداً طويلاً مع صفية الراقصة بالجنفواز تنفق عليه عن سعة ولا يستطيع رد جميلها لارتباطاته العائلية والتزاماته التي لا تنتهي بالنسبة لرجل نشأ في أحضان الفقر. وكانت مقاومته الحقيقية قد انهارت من قبل أن يخطط — هو المشرف على الحسابات — على عمليات التهريب الضخمة بالاتفاق مع المهندس المختص وسائق اللوري. وهذا هو الوجه الآخر لسرحان الذي يُمضي نهاره في الخطابة والهتاف للاشتراكية. ولقد كان يلقي محاضرة عن السوق السوداء بصورة آلية لأن ذهنه كان شاردًا في ترتيب «العملية» التي سيجني من ورائها ثمن الفيلـا والسيارة وكافة وسائل «الهاي لايف». ونحن نعلم من السياق أنه كان وفدياً فيما مضى، إنه كان من أعداء الدولة، ولكنه اليوم هو «الدولة» على حد تعبيره. ويضع الفنان شخصية رأفت أمين صديق الصبا أمامه وأمامنا ليذكره — كضمير الغائب — بأنه لم يكن وفدياً مخلصاً، فكيف أصبح ثورياً اشتراكياً؟ فإذا أجاب أن للثورة أعمالاً لا يسع الأعمى إلا الإقرار بها، باركه رأفت داخلاً في الجد: «خبرني الآن أين نقضي ليلتنا؟» ويشير تطوره بطبيعة الحال إلى أن ثمة طبقة «علينا أن نرثها بطريقة ما» وهي ليست إرثاً نظرياً مجرداً، ولا إرثاً أيديولوجياً على نحو من الأنحاء، وإنما هي إرث في كافة مظاهر الامتياز الطبقي التقليدي. ولذلك فإن إحساساً قوياً استقر في داخله «وهو زعري الغريب من فكرة مصادرة الثروات». وهو يكره «فكرة» الطبقة التي ينتمي إليها حسني علام، ولكنه مفتون بأي شخص منها إذا ساقته الظروف الممتازة إلى صحبتـه. وعندما يتعرف على زهرة ويناوش حبها فؤاده فإن حزناً عميقاً بداخله يدفعه إلى القول متحسراً «لو كانت من أسرة!» ولكنه يفصح في نفس الوقت عما ترمز إليه زهرة بقوله إنها «مثله الثورة الأولى». وهكذا طريقه غير طريقها ... فطريقه هو الثروة المنتظرة من مغامرة، حينئذٍ لا يتوانى في طرد صفية من حياته وفي لفظ زهرة أيضاً باحثاً بعيني لص عن عِلْيَةِ المدرسة التي تسكن بالدور العلوي. وهو يرتاب لذلك في أن يكون منصور باهي قد صدق الدعاوى التي يقول بها: «يا صاحبي إنني بطبعي عدو أعداء الثورة، ألا تفهم؟ وإني من الموعودين ببركاتها ألا تفهم؟» ولكن لا منصور ولا غيره كان يتصور أن داعية الاشتراكية هو في نفس الوقت داعية الهاي لايف، فليثب وثبة موفقة تجعل من زيارته للدنيا رحلة لها معناها وقيمتها. ولم يكن سرحان — والحق يقال — مهتماً اهتماماً

حقيقياً بالسياسة رغم نشاطه الموفور فيها. ولكنه كان مهتماً اهتماماً جنونياً بأن تتم «العملية» وتتجح الصفقة ويصبح في غمضة عين — وبحسبه بسيطة — من أثرياء البنوك. لا زهرة العاطفة الوحيدة الصادقة التي خفق بها قلبه، ولا الاشتراكية التي قفز بها إلى مجلس الإدارة صباحاً وملهى الجنفواز ليلاً بمستطيعين أن يحولاً دون «اختياره» لهذا الطريق إلى الثروة. وهو الطريق المسدود في «بداية ونهاية» أمام حنين نموذج البرجوازي الصغير المتسلق قبل الثورة. وهو أيضاً الطريق المسدود في «ميرامار» بعد الثورة. الطريق المؤدي بالمنتمي إليها هذا النوع من الانتماء إلى الهزيمة الكاملة. وليست العين الأخلاقية اليقظة هي التي سدت الطريق في وجه سرحان، وإنما الثغرات التي لا نهاية لها قد أوصدت الباب نهائياً، ووقعت «العملية» برمتها في شبك الأمن، وقبض على سائق السيارة المحملة بالبضاعة — تماماً كاختياد نفيسة إلى القسم من بيت الدعارة في بداية ونهاية — ولم يعد أمام سرحان البحيري إلا أن يؤكد من جديد مأساة حنين، ذاك ألقى بنفسه في النيل وهو يحمل على كتفيه نجوم الانضواء للنظام. وهذا مزق شريانه وهو يحمل على كتفيه كافة علامات الانضواء من عضوية هيئة التحرير إلى عضوية لجنة العشرين بالاتحاد الاشتراكي. وبانتحار سرحان البحيري تتول الأزمة الضارية إلى هزيمة مضاعفة؛ فالانتماء التقليدي لم يعد له مكان إلا خلف الأسوار، أو في وهاد الخيبة والضياع والارتداد. والانتماء إلى الطريق الجديد كان في جوهره انتماء إلى طبقة جديدة تنبأ لها نجيب محفوظ — بانتحار سرحان — بهزيمة بعيدة عن النبل والشرف. وهي الهزيمة المنكرة التي آلت إليها الأمور في عوامة الثرثرة فوق النيل.

وكما اختتم الفنان ثرثرته السابقة بالانتماء التجريدي الأرحب إلى تقدم «الإنسانية» كلها بعد الإخفاق المرير للانتماء المحدد إلى الثورة المصرية ... فإنه كذلك يختتم ميرامار على لسان عامر وجدي — لسان التاريخ الذي نطق به أنيس في خاتمة الثرثرة — وهو الرجل الذي اكتشف في النهاية أنه وحيد مع زهرة، كوحدة أنيس مع سمارة. ومثل سمارة في لحظات انسحاقها تحت حوافر قوى القهر كانت زهرة «تعلوها مظاهر الحزن والانكسار حتى خُيلَ إليها أنها ضوّلت وأحدوّبت». هكذا قال عامر. وببصيرة الأنبياء يحطم نجيب محفوظ كافة الوشائج بين زهرة وماريانا، فتطردها القوادة الأجنبية العجوز ويتم الانفصال العظيم بينهما، فإذا سألها عامر وجدي بروح الأب المهزوم في هزيمتها: «ماذا أعددت للمستقبل؟»

قالت وهي ترنو إلى الأرض ما تزال: كالماضي تماماً حتى أحقق ما أريد ...»

ويومئ الفنان بأن حرث الأرض على هذا النحو الفاجع في الثثرة وميرامار قد أوضح لديه، بما لا يقبل الشك، أن المعضلة الأساسية هي وجود المنتمي الحقيقي إلى الثورة الحقيقية، المنتمي المنزه عن أدران الرؤية التقليدية ومهاوي الارتداد والتسلق. ويخاطب زهرة — من بين شفتي عامر — «وستظل غاييتك المنشودة هي العثور على الحل ... وستجدين حتمًا ابن الحل الجدير بك ... إنه موجود الآن في مكان ما، ولعله يتحين اللحظة السعيدة المناسبة.» ويباشر لها القول في كلمات صريحة أكثر وضوحًا وجلاء: «إن وقتك لم يضع سُدى، فإن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود.»

ويختتم عامر وجدي تراجيديا الهزيمة بآيات من سورة الرحمن — هو المتهم في إيمانه — فلعلها، ككلمات أنيس الأخيرة، تضيء طريق الأمل وسط الظلمة الشاملة. ولكنه الأمل الإنساني العام والمجرد الذي يتجاوز ما هو خاص ومحدد، فالهزيمة المحددة التي تعيننا ليست شيئًا — في رأي الكاتب — إذا قيست بآمال لا نهائية للسماء والأرض. بل هو يُنهي الرواية قبيل رأس السنة الجديدة بساعات مؤملًا أن يحمل العام الجديد في طياته وجهًا جديدًا.

ولكن الوجه الجديد الذي طالعنا به نجيب محفوظ بعد ميرامار، لم يكن إلا تلخيصًا عميقًا لرحلة الهزيمة التي بدأها عام ١٩٥٩م بمدينة الفاضلة «أولاد حارتنا» وانتهت عام ١٩٦٧م بمدينة الجهنمية «تحت المظلة» ... ففي هذه القصة القصيرة العظيمة أودع نجيب محفوظ كلمته الأخيرة في كل شيء؛ في التاريخ والحضارة والثورة وكما أن أقصوصة «زعلابي» كانت نقطة البداية في أزمة الإنسان الغائب عن الوعي الصحيح، المريض مرضًا ليس له من علاج تقليدي عند الأطباء أو المشايخ، وإنما عند ذلك الحاضر الغائب المسمى «زعلابي»، فإن قصة «صوت مزعج» كانت نقطة الوسط التي أومأت بالفرق الهائل بين النضال الأليم الذي يعاينه الإنسان العادي في بلادنا مقابل العناء العقيم الذي تعاينه الصفوة تحت رايات مزيفة، وجاءت قصة «تحت المظلة» نقطة الختام الدامية للمهزلة المؤسسية أو المأساة الهازلة التي انتهت إليها الرحلة. وفي هذه القصة حاول الكاتب أن يجسم الفوضى الخيفة والمناخ الدموي الذي يعيشه عالمنا المعاصر في كافة مستوياته، التي تبدأ من الشرطي الذي لا يبالي إلا بأن يجعل من هذه الفوضى نظامًا ومن دماء الرعوس المقطوعة قانونًا، إلى الشرطي الذي يشعر بأن المظليين تجاوزوا حدودهم فسموا الأشياء بأسمائها وقالوا إن هذه فوضى وذاك جنون وتلك مذابح، فلم يكن منه إلا أن يؤدي واجبه — مضطرًا! — فينظم الفوضى ويعقل الجنون ويقنن المذبحة، ويصوب رصاص بندقيته

إلى الصدور لتتنف والرقاب لتتساقط، أي ليزيد الفوضى فوضى والجنون جنونًا والمذبحة دمًا ... ولكن إذا أقبل أحد من جديد ليقف تحت المظلة، عليه أن ينتظر الأوتوبيس أو يتقي البلل، وعليه أن يتحاشى ما استطاع تلك الجرثومة الخفية التي تغرق عينيه في التأمل أو تفتحهما على الدهشة. ومن المفيد القول بأن نجيب محفوظ لم يكتب في «تحت المظلة» عملاً من أعمال اللامعقول، فتجريد الوجود عند كتاب اللامعقول هو إخلاء المسكن من زخارف الأثاث وتفاصيل البشر والنظر إليه بموضوعية العمل، وهي الموضوعية القائلة بأن لا قيمة للمسكن في ذاته ولا في ساكنيه، لا قيمة على الإطلاق. أما كاتبنا فبالرغم من كل ما يبدو على قصته من لامعقولية مفرطة فإنها ليست اللامعقولية التي ترادف العبث، وإنما هي تشيع تلك الرائحة النفاذة لما أسميه بالفوضى الخيفة والمناخ الدموي، ذلك الشيء النقيض للمدينة الفاضلة. فبينما كان أنبياء المدينة الفاضلة من أكثر الناس «تنظيمًا» لها وتجسيدًا «لمثلها العليا»، فإن نجيب محفوظ يقدم لنا «المدينة الجهنمية» التي صار إليها عالمنا بدءًا من أكثر مستوياته تقدمًا وانتهاء بأكثرها تخلفًا دون ما استثناء. إن مدينة نجيب محفوظ الجديدة هي نقيض حارته القديمة، فقد كانت هذه مدينة فاضلة حقًا بالرغم من كل الصراعات والتمزقات التي عانت منها، كان «العلم» هو الأمل الخافق بين أضلع الفنان وصدوره. غير أنه بعد عشر سنوات يأتي ليقول إن الحارة أصبحت مدينة حقًا، ولكنها مدينة جهنمية فوضاها نظام وجنونها عقل ومذابحها سلام. ومدينة نجيب محفوظ الجديدة، كحارته القديمة لها وجهان: الوجه الإنساني العام الذي يقصد به العالم كله، والوجه المحلي الخاص الذي يعني نحن على وجه التحديد، فهي رؤيا للعالم وإن شكلت بلادنا جزءًا لا ينفصل عن الأحداث. وإذا لم تكن قصة نجيب محفوظ عملاً من أعمال اللامعقول فإن هذا لا ينفي أنها تصرخ بأن عالمنا لامعقول، ولكن «العالم» في رؤيا نجيب محفوظ لا يعني الكون، ومأساة الإنسان في رؤيا نجيب محفوظ لا تعني إخفاقه الأزلي في كشف سر الأسرار. وإنما عالم نجيب محفوظ هو عالمنا الواقعي المحدود «بأنظمة» ينقصها النظام و«بقوانين» ينقصها القانون. وإذا كان الفنان يقوم بتجريد فانتازي للموقف بإقصاء الشخصية والحدث إقصاء تامًا، فلأنه يقتصر على ما يشبه اللوحة التجريدية الموحية، ولا أقول الرامزة، الموحية بتكويناتها وألوانها وخطوطها، وغير الرامزة بجزئيات معينة إلى ما يعادلها من تفاصيل الواقع الخارجي. إنها تومئ بسر ولا تعطي علامة. ولأن السر سرنا فالعلانية شرط من شروط المدينة الجهنمية التي يقف بها الشرطي دائمًا، ولكن بلا حراك، حتى إذا تأملت أو دهشت كان مصيرك

— أنت الواقف تحت المظلة خوفاً من البلل أو انتظاراً لأوتوبيس — أن تتدحرج رأسك فتوسد الطوار تحت المطر وينطرح جسدك جثة هامدة تحت المظلة.^{٣٦}

هذا هو عالم نجيب محفوظ الجديد، وكلمته الأخيرة أيضاً. عالم بدايته التخلف الحضاري المرعب وانعدام التقاليد الديمقراطية، ومآله السقوط والهزيمة والاندحار والانقراض مادياً ومعنوياً. عالم، خامته الرئيسية هي السجون وبيوت الدعارة، وشكله النهائي القتل والانتحار. لا العلم ولا التصوف بقادرين على إنقاذ السفينة الغارقة؛ لأن ثقوبها أوسع من مادة اللحام، وهشاشة بنائها أضعف من مقاومة الماء.

ونجيب محفوظ في عالمه الجديد هو روائي مرحلة الانتقال بحق، وهي مرحلة محلية وعالمية في آن، وهو انتقال فكري وحضاري معاً. لذلك كانت شخوصه وأحداثه ومواقفه مزدوجة الوجوه والرموز والأغطية. لا يكتمل لك معرفة الوجه إلا بجانبه، ولا تكتشف الرمز إلا إذا فضضت العلامتين، ولا تكشف الغطاء إلا إذا خلعت الرداءين. وقد احتاج مثل هذا العالم المزدوج إلى أدوات تعبيرية جديدة تلائم الوضع الفكري والنفسي الجديد، فكان لا بد من استحداث ذلك «التزامن» بين الضمائر الثلاثة بالأحداث الداخلية والخارجية المتواترة في تشابك وتعقيد. وكان لا بد من استحداث هذه اللغة الجديدة على أدب نجيب محفوظ، اللغة القادرة على استيعاب الإيماء وتمثل الرمز والتجوال في داخل الإنسان والارتحال خارجه.

ولا ريب أننا نلاحظ ذلك التبادل الغريب بين القوة والضعف في أعمال المرحلة الجديدة، فالسؤال في «اللس والكلاب» كان أعمق من الجواب في «السمان والخريف»، وعلامة الاستفهام في «الطريق» كانت أكثر غوراً من الرد عليها في «الشحاذ»، ومعالماً مرحلة الانتقال في «ثرثرة فوق النيل» كانت أكثر رسوخاً منها في «ميرامار» ... لا شيء إلا لأن السؤال وعلامة الاستفهام كانا يجسدان الواقع المر بكل كثافته وعنفه وصدقه؛ بينما كان الجواب مجرد «صدى» للصوت، و«صورة» من الأصل، و«حلمًا» بواقع خيالي. ولكن القوة والضعف، جنباً إلى جنب، كانا يجسدان في آن دقات قلب الفنان، دقة اليأس اليأس ودقة الأمل الغامض. غير أن الدقتين معاً يصوغان أروع لحن جنائزي في أدبنا الحديث.

^{٣٦} راجع لغالى شكري: «بعيداً عن أزمة القصة القصيرة»، الدراسة النقدية الملحق بمجموعة «قصص قصيرة»، كتابات معاصرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٨م.

وقد نالت أعمال نجيب محفوظ في مرحلته الجديدة شرف التنبؤ بما كان، ولكنها كثقافة أي مجتمع يحتضر أو حضارة تموت، لا يعود له بعد الهزيمة إلا حظوة شاهد العيان. فإذا كانت المرحلة التاريخية نفسها مرحلة انتقال، فإن الروائي الذي توحد معها سلبيًا وإيجابيًا هو روائي مرحلة الانتقال أيضًا. ولقد انتهت هذه المرحلة بالهزيمة بكل ما تنطوي عليه من جوانب مادية ومعنوية، فثقافتها أيضًا بكل ما تشتمل عليه من إشراقات قد سقطت في أحوال الهزيمة وعارها.

ولن يستطيع هذا الجيل — وفي المقدمة منه أدب نجيب محفوظ — أن يتجاوز مقتضيات التاريخ، لن يستطيع أن يرى رؤيا جديدة، مهما كتب وغرر إنتاجه عامًا بعد عام. ذلك أن موقف الكاتب الآن من مجتمع ما قبل الخامس من يونيو، كموقفه بعد الثورة من مجتمع ما قبلها؛ هل يسمح لنفسه أن يكون ناقدًا «للماضي» وحسب، مهما امتدت رواصب الماضي إلى قلب الحاضر؟ إنه حينئذٍ لن يصنع أكثر من ترديد كلام سبق أن قاله بصورة أفضل، أو أن يقول كلامًا يرادف الصمت ...

... وإما أن يختار الصمت طوق نجاة من حكم التاريخ. وإذا كانت السنوات السبع العجاف في حياة نجيب محفوظ من ١٩٥٢ إلى ١٩٥٩ م قد «أثمرت» جدليًا السنوات السبع العظام من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٧ م ... فهذه السنوات بعينها هي التي تؤدي — بنفس المنطق الجدلي — إلى خواء المرحلة القادمة بالنسبة للجيل الحالي، وفي المقدمة منه نجيب محفوظ.

وإذا كان الخامس من يونيو ١٩٦٧ م في المستوى السياسي، وأدب نجيب محفوظ قبل هذا التاريخ في المستوى الفني، قد أعلن أن العنقاء احترقت بعُشها فإنه لن يتيسر للثورة المصرية وثقافتها بعث جديد إلا على أكتاف جيل جديد ورؤيا جديدة تتجاوز الهزيمة وثقافتها المدحورة. فنحن لسنا بحاجة إلى «معجزة جيل» أدى رسالته على خير وجه، وإنما نحن بحاجة إلى «جيل المعجزة» القادرة على أن تقيم إليعازر من بين الأموات، أو أن تبعث من الرماد المحترق عنقاء جديدة، تجوب الأرض والسماء، لتجمع أطيب النباتات، وتبني عشها من جديد. ولعل هذا هو التحدي أمام الجيل القادم: هل يستطيع أن يصنع المعجزة من رمادٍ تخلف عن احتراق العنقاء القديمة؟

المراجع

مؤلفات نجيب محفوظ التي اعتمدت عليها الدراسة

الكتاب	الطبعة	التاريخ	نشرت لأول مرة
همس الجنون	الثالثة	١٩٦٠ م	١٩٣٨ م
عبث الأقدار	الثالثة	١٩٥٨ م	١٩٣٩ م
رادوبيس	الثانية	١٩٥٨ م	١٩٤٣ م
كفاح طيبة	الثالثة	١٩٥٧ م	١٩٤٤ م
القاهرة الجديدة	الرابعة	١٩٦٢ م	١٩٤٥ م
خان الخليلي	الخامسة	١٩٦٢ م	١٩٤٦ م
زقاق المدق	الرابعة	١٩٦١ م	١٩٤٧ م
السراب	الثالثة	١٩٦٠ م	١٩٤٨ م
بداية ونهاية	الرابعة	١٩٦١ م	١٩٤٩ م
بين القصرين	الثالثة	١٩٦٠ م	١٩٥٦ م
قصر الشوق	الرابعة	١٩٦٢ م	١٩٥٧ م
السكينة	الرابعة	١٩٦٢ م	١٩٥٧ م
أولاد حارتنا (عن جريدة الاهرام من ٢١/٩/١٩٥٩ م إلى ٢٥/١٢/١٩٥٩ م)			
اللس والكلاب	الثانية	١٩٦٢ م	١٩٦٢ م
السمان والخريف	الأولى	١٩٦٢ م	١٩٦٢ م

المنتمي

الكتاب	الطبعة	التاريخ	نشرت لأول مرة
دنيا الله	الأولى	١٩٦٣ م	١٩٦٣ م
الطريق	الأولى	١٩٦٤ م	١٩٦٤ م
بيت سيئ السمعة	الأولى	١٩٦٥ م	١٩٦٥ م
الشحاذ	الأولى	١٩٦٥ م	١٩٦٥ م
ثرثرة فوق النيل	الأولى	١٩٦٦ م	١٩٦٦ م
ميرamar	الأولى	١٩٦٧ م	١٩٦٧ م
خمارة القط الأسود	الأولى	١٩٦٨ م	١٩٦٨ م

ملحق

تاريخ كتابة أعمال نجيب محفوظ

فيما يلي ثبت بالتواريخ التي ألف فيها نجيب محفوظ أعماله الروائية، وقد اعتمدت عليه شخصياً في معرفتها.

الرواية	تاريخ الكتابة
عبث الأقدار	من سبتمبر ١٩٣٥م إلى أبريل ١٩٣٦م
رادوبيس	من سبتمبر ١٩٣٦م إلى أبريل ١٩٣٧م
كفاح طيبة	من سبتمبر ١٩٣٧م إلى أبريل ١٩٣٨م
القاهرة الجديدة	من سبتمبر ١٩٣٨م إلى أبريل ١٩٣٩م
خان الخليلي	من سبتمبر ١٩٤٠م إلى أبريل ١٩٤١م
زقاق المدق	من سبتمبر ١٩٤١م إلى أبريل ١٩٤٢م
بداية ونهاية	من سبتمبر ١٩٤٢م إلى أبريل ١٩٤٣م
السراب	من سبتمبر ١٩٤٣م إلى أبريل ١٩٤٤م
الثلاثية (إعداد الموضوع)	من سبتمبر ١٩٤٥م إلى أبريل ١٩٤٦م
بين القصرين	١٩٤٦م إلى أبريل ١٩٤٧م
	١٩٤٧م إلى أبريل ١٩٤٨م
قصر الشوق	١٩٤٨م إلى أبريل ١٩٤٩م
	١٩٤٩م إلى أبريل ١٩٥٠م

الرواية	تاريخ الكتابة
السكرية	١٩٥٠م إلى أبريل ١٩٥١م
	١٩٥١م إلى أبريل ١٩٥٢م

ويسجل نجيب محفوظ بقلمه هذه الملاحظة: تخللت كتابتي للثلاثية فترات انقطاع متتابة بسبب عملي في التفتيش بوزارة الأوقاف، وأنا أقدر أن عملي فيها استغرق، ما بين تفكير وكتابة، أربع سنوات، مع العلم بأن السنة عندي هي ما بين سبتمبر إلى أبريل، وثمة أربعة أشهر أعجز فيها عن القراءة والكتابة بسبب مرض الحساسية في العينين والجلد، وكنت أنتفع بها في التأمل والتفكير مع الراحة.

أحاديث نجيب محفوظ

الموضوع	المجلة أو الصحيفة	اسم المحرر	تاريخ العدد
الكاتب والطبقة التي يعبر عنها	روز اليوسف	عبد المنعم صبحي	١٤/١٠/١٩٥٧م
الموقف الراهن في الأدب	المساء	فاروق منيب	٥/٢/١٩٥٨م
الفن متفائل دائماً	المساء	محمد جبريل	٢/١/١٩٦٣م
مع الأدباء	الأدباء	فاروق شوشة	يوليو ١٩٦٠م
أمنيته أن أحطم ساعتني	آخر ساعة	محمد تبارك	١٢/١٢/١٩٦٢م
لست لويسي عوضني	الجمهورية	عباس صالح	١٩/٥/١٩٦٢م
الأدب والفلسفة	المساء	كمال الجويلي	٢١/١٠/١٩٦٢م
أدب الطبقة الوسطى	المساء	محمد جبريل	٢٢/١٠/١٩٦٢م
أدباؤنا يكتبون بأسلوب القرن التاسع عشر	الجمهورية	عباس صالح	٢٨/١٠/١٩٦٢م
لماذا لم يتزوج	صباح الخير	جاذبية صدقي	٣١/١٠/١٩٥٧م
السكرتير الخاص الذي أفشى	روز اليوسف	عباس صالح	١٦/٢/١٩٥٦م

الموضوع	المجلة أو الصحيفة	اسم المحرر	تاريخ العدد
أسرار الوزير			
الواقعية تطور طبيعي للأدب	الاثنين	...	١٩٥٩/١/١٩ م
الفنان الذي يمشي كالقطار	الجيل	محمد كامل	١٩٥٩/٣/٣٠ م
من كتاب القصة	الإذاعة	عبد الله أحمد عبد الله	١٩٥٩/٨/٢٢ م
رأيت شبح هاملت في يوغوسلافيا	الأهرام	...	١٩٥٩/٨/٢٩ م
جيل قرأ وبكى كثيراً	الأهرام	...	١٩٥٩/٩/١٨ م
كيف يؤلف قصصه	الأهرام	...	١٩٥٨/١١/٧ م
رحلة في رأس نجيب محفوظ	الجمهورية	إبراهيم الورداني	١٩٦٠/٤/٩ م
نجيب محفوظ وحارة ميخائيل	الجمهورية	...	١٩٦٠/١٢/١ م
جاد (أو علاقة نجيب بسلامة موسى)			
جربت الحب أكثر من مرة	الجيل	كمال سعد	١٩٦١/٣/٢٧ م
معركة أدبية بين نجيب محفوظ والنقاد	الجمهورية	...	١٩٥٩/١٢/١٧ م
رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة	الكاتب	فؤاد دواره	يناير ١٩٦٣ م
نجيب يتحدث عن فنّه الروائي	حوار	غالي شكري	مارس ١٩٦٣ م
عصير حياتي	الإذاعة	عبد التواب عبد الحي	١٩٥٧/١٢/٢١ م
نجيب محفوظ يهاجم الكسل والخوف والمجاملة	صباح الخير	عبد الله الطوخي	١٩٦٤/٣/١٢ م
نجيب محفوظ يتكلم بصراحة	وطني	ليبيب حليم	١٩٦٤/١٢/٢١ م

المنتني

الموضوع	المجلة أو الصحيفة	اسم المحرر	تاريخ العدد
نجيب محفوظ يجيب على أصعب الأسئلة	آخر ساعة	مأمون غريب	١٩٦٥/٣/٢٤ م
نجيب محفوظ يتحدث عن المستقبل	روز اليوسف	سعاد زهير	١٩٦٥/٢/١٩ م
العامية والفصحى قضية مستهلكة	آخر ساعة	مأمون غريب وعبد المنعم صبحي	١٩٦٦/١/٥ م
الشيء الذي يبحث عنه صاحب الطريق	فكر وفن	عبد المنعم صبحي	فبراير ١٩٦٦ م
مذهب التصوف الاشتراكي	الأخبار	محمد تبارك	١٩٦٦/٤/٢ م
حوار مع نجيب محفوظ أنا أديب شتوي	الجمهورية	عبد السلام مبارك	١٩٦٦/٤/٢٥ م
نجيب محفوظ يثرثر على النيل	الأخبار	عفاف يحيى	١٩٦٦/٦/٨ م
الخلود كالحياة حلم من الأحلام	صباح الخير	عبد الله الطوخي	١٩٦٦/٨/١١ م
أخطر حادث أدبي	آخر ساعة	مأمون غريب	١٩٦٦/٨/١٧ م
	صباح الخير	عبد الله الطوخي	١٩٦٦/١٢/٢١ م

كتابات حول أدب نجيب محفوظ

الموضوع	المجلة أو الصحيفة	اسم المحرر	تاريخ العدد
الشهر	بداية ونهاية		أبريل ١٩٦٠ م
صباح الخير	أتمنى أن أقرأ لهؤلاء	صلاح عبد الصبور	١٩٥٨/١/٢ م
الرسالة الجديدة	ماذا يكتبون الآن؟	محمد صدقي	يونيو ١٩٥٦ م
الرسالة الجديدة	زقاق المدق	توفيق حنا	أغسطس ١٩٥٦ م
الرسالة الجديدة	حول كتاب في الثقافة المصرية	عبد العظيم أنيس	أغسطس ١٩٥٦ م

الموضوع	المجلة أو الصحيفة	اسم المحرر	تاريخ العدد
الرسالة الجديدة	بين القصرين	محمود العالم	أغسطس ١٩٥٧ م
روز اليوسف	إيمان هذا الرجل	فوزية مهران	١٩٦٣/١/٧ م
أخبار اليوم	فنان لا يعرف التشاؤم	رجاء النقاش	١٩٦٣/١/٥ م
الأهرام	ما بين ندوة وحديث	حسين فوزي	١٩٦٢/٥/٤ م
الأهرام	بين القصرين	لويس عوض	١٩٦٢/٤/٢٧ م
الأهرام	كيف تقرأ نجيب محفوظ	لويس عوض	١٩٦٢/٤/٢٠ م
أخبار اليوم	الثورة والأزمة في حياتنا الثقافية	بدر الديب	١٩٦٢/٩/٢٩ م
الجمهورية	مدارس الضباب في الفن	عبد الرحمن الخميسي	١٩٦٢/١٢/٢٠ م
أخبار اليوم	أدبنا بين ثورتين	رجاء النقاش	١٩٦٢/٩/١ م
أخبار اليوم	الثورة في أحلام الأدباء	رجاء النقاش	١٩٦١/٨/٥ م
أخبار اليوم	الإخصاب والعقم	صلاح عبد الصبور	١٩٦٣/٦/٨ م
الشعب	رحالة في جزيرة مجهولة	عباس صالح	١٩٥٩/٥/١٩ م
الشعب	خيوط الفجر الأولى	عباس صالح	١٩٥٩/٥/٢٦ م
الجمهورية	ثلاثية بين القصرين	عباس صالح	١٩٦٢/٢/٢٠ م
الشعب	في الرواية العربية	عباس صالح	١٩٥٩/٥/٥ م
الشعب	فن نجيب محفوظ	عباس صالح	١٩٥٩/٦/٩ م
الجمهورية	بين القصرين	طه حسين	١٩٥٧/٢/٦ م
الأدب	بداية ونهاية	محمود ذهني	مايو ١٩٥٦ م
الأدب	نجيب محفوظ بين الرومانتيكية والواقعية	حمدي السعيد	مايو ١٩٥٨ م
الأدب	قصر الشوق	عزت إبراهيم	مايو ١٩٥٨ م
الأدب	زقاق المدق	توفيق حنا	يوليو ١٩٥٨ م
الأدب	فكرة الموت عند نجيب محفوظ	نجية فرج	يوليو ١٩٥٨ م
الأدب	لغة الحوار عند نجيب محفوظ	حمدي السعيد	نوفمبر ١٩٥٧ م
الأدب	بين القصرين	عزت إبراهيم	فبراير ١٩٥٨ م

المتنمي

الموضوع	المجلة أو الصحيفة	اسم المحرر	تاريخ العدد
الأدب	محفوظ: ماذا صنعت بنا؟	لمعي المطيعي	فبراير ١٩٦٠ م
الأدب	التطور الأدبي لنجيب محفوظ	توفيق حنا	أبريل ١٩٥٩ م
الأدب	محاولة نقدية، بين القصرين	توفيق حنا	فبراير ١٩٦١ م
الأدب	محاولة نقدية لقصة السراب	نجية فرج	نوفمبر ١٩٦٠ م
الأدب	المغزى القصصي عند نجيب محفوظ	عزت إبراهيم	يوليو ١٩٦١ م
الأدب	اللص والكلاب	ماهر شفيق فريد	فبراير ١٩٦٢ م
الأدب	دنيا الله	هاني مطاوع	يوليو ١٩٦٣ م
الجمهورية	المثقفون والثورة	محمد عودة	١٩٦٣/١/٢٤ م
المساء	الاستاتيكية والديناميكية	يحيى حقي	١٩٦٣/١/١٦ م
المساء	في أدب نجيب محفوظ	يحيى حقي	١٩٦٣/١/٢٣ م
المساء	في أدب نجيب محفوظ	يحيى حقي	١٩٦٣/١/٣٠ م
المساء	في أدب نجيب محفوظ	يحيى حقي	١٩٦٢/٢/٦ م
المساء	في أدب نجيب محفوظ	يحيى حقي	١٩٦٣/٢/١٢ م
المساء	في أدب نجيب محفوظ	يحيى حقي	١٩٦٣/٢/٢٠ م
الشهر	جيل حائر	توفيق حنا	أبريل ١٩٥٨ م
المساء	نظرة على ثلاثية نجيب محفوظ	علي الراعي	١٩٥٨/٩/٣ م
أخبار اليوم	محاولة لفهم أدب نجيب محفوظ	رجاء النقاش	١٩٦٢/١٢/٢٨ م
آخر ساعة	صديقي نجيب محفوظ	محمد عفيفي	١٩٦٢/١/١٢ م
وطني	أولاد حارتنا بداية بلا نهاية	مراد وهبة	١٩٦٠/١١/١٠ م
وطني	دفاع عن أولاد حارتنا	غالي شكري	١٩٦٠/١/١٧ م
الشعب	القلب الحزين	عباس صالح	١٩٥٩/٥/١٢ م

ملحق

الموضوع	المجلة أو الصحيفة	اسم المحرر	تاريخ العدد
الكاتب	أزمة الوعي السياسي في السمان والخريف	د. غنيمي هلال	يناير ١٩٦٣ م
الكاتب	جحشة نجيب محفوظ	يوسف حلمي	يناير ١٩٦٣ م
الكاتب	الشخصية الإيجابية في أدب نجيب محفوظ	عبد المنعم صبحي	يناير ١٩٦٣ م
الكاتب	تاريخنا القومي في ثلاثية نجيب محفوظ	جلال السيد	يناير ١٩٦٣ م
الكاتب	معنى الجنس في أدب نجيب محفوظ	غالي شكري	يناير ١٩٦٣ م
الكاتب	اللص والكلاب عمل ثوري	فؤاد دواره	يناير ١٩٦٣ م
الآداب	كمال عبد الجواد اللامنتمي	ماهر حسن البطوطي	يونيو ١٩٦٣ م
الآداب	المأساة الوجودية في اللص والكلاب	إياد أحمد ملحم	يوليو ١٩٦٣ م
الآداب	رواية نجيب محفوظ الأخيرة (أولاد حارتنا)	محي الدين حمد	فبراير ١٩٦٠ م
الآداب	الواقعية الوجودية في السمان والخريف	رجاء النقاش	مارس ١٩٦٣ م
الآداب	المؤثرات الغربية في الرواية العربية الحديثة	د. غنيمي هلال	مارس ١٩٦٣ م
الآداب	الاتجاه الروائي الجديد	صبري حافظ	نوفمبر ١٩٦٣ م
الآداب	عند نجيب محفوظ	صبري حافظ	ديسمبر ١٩٦٣ م
الآداب	اللص والكلاب	سعيد حسن	فبراير ١٩٦٢ م
المجلة	ثلاثية نجيب محفوظ	تريפור لوجاسيك	أغسطس ١٩٦٣ م
المجلة	اللص والكلاب	د. فاطمة موسى	فبراير ١٩٦٢ م
الفكر العربي (اللبنانية)	اللص والكلاب	لطيفة الزيات	١٥/٣/١٩٦٢ م
الشهر	نجيب محفوظ شاعرًا	عبد المنعم عواد	ديسمبر ١٩٦٠ م

الموضوع	المجلة أو الصلقة	اسم المحرر	تارىخ العدد
المجلة	فى الرواية المصرية القصيرة	أنور المعداوى	أغسطس ١٩٦٢ م
الأداب	ملحمة نجيب محفوظ الروائية	أنور المعداوى	أبريل ١٩٥٨ م
الأداب	ملحمة نجيب محفوظ الروائية	أنور المعداوى	مايو ١٩٥٨ م
الشهر	بين التراجيىا والإحساس بالحزن	عبد الوهاب محمد المسيرى	مايو ١٩٦١ م
الشهر	حسنين ذروة المأساة فى بداية ونهاية	إبراهيم الناصر	فبراير ١٩٦١ م
الشهر	نجيب محفوظ والقصة القصيرة	توفيق حنا	مارس ١٩٦١ م
الشهر	مشكلة حسنين بين السينما والمسرح	غالى شكرى	أكتوبر ١٩٦٠ م
المجلة	عالم نجيب محفوظ	إداور الخراط	يناير ١٩٦٣ م
الأداب	نجيب محفوظ والفلسفة	معن زياة	مارس ١٩٦٢ م
المجلة	اللص والكلاب	يحيى حقى	مايو ١٩٦٢ م
المساء	اللص والكلاب	توفيق حنا	١٠/٥/١٩٦٢ م
الأداب	جومييه ونجيب محفوظ	غالى شكرى	مايو ١٩٥٩ م
الثقافة الوطنية	رحلة مع نجيب محفوظ	نجيب سرور	يناير ١٩٥٩ م
المساء	كيف تغرّ نجيب محفوظ	د. شكرى عياد	٣/٩/١٩٦٢ م
الأهرام	اللص والكلاب	د. لوىس عوض	٣/١٦/١٩٦٢ م
أخبار اليوم	اللص والكلاب رواية فاشلة	د. عبد القادر القط	٥/١٢/١٩٦٢ م
أخبار اليوم	اللص والكلاب	د. فاطمة موسى	١٢/٢/١٩٦١ م
الأهرام	اللص والكلاب	لطفى الخولى	٣/١٢/١٩٦٢ م
الأداب	اللص والكلاب	يوسف الشارونى	يونىو ١٩٦٢ م
الأخبار	دنيا الله	أنيس منصور	٣/١٢/١٩٦٣ م
المساء	دنيا الله	فاروق منيب	٣/٢٣/١٩٦٣ م

ملحق

الموضوع	المجلة أو الصحيفة	اسم المحرر	تاريخ العدد
العراق	السمان والخريف		يونيو ١٩٦٢ م
الموقف العربي	نجيب محفوظ في المرحلة الجديدة	علي ...	١٧/٦/١٩٦٥ م
الأهرام	ثروة نجيب محفوظ والواقعية الاشتراكية	لطفي الخولي	١١/٣/١٩٦٦ م
الأهرام	الله عند نجيب محفوظ	أحمد بهجت	٣/٥/١٩٦٣ م
آخر ساعة	الرقابة ونجيب محفوظ	سعد كامل	١٥/٥/١٩٦٣ م
روز اليوسف	نجيب محفوظ لا معقول	فوزية مهران	٨/٤/١٩٦٣ م
الجمهورية	وجه القاهرة في أدب نجيب محفوظ	رشدي صالح	٢/١/١٩٦٢ م
الجمهورية	انتهى نجيب محفوظ الفنان المحايد	عباس صالح	١٢/١٢/١٩٦٢ م
المساء	الكاتب الذي آمن بالواقع والتاريخ	محمد جعفر	١٠/١٢/١٩٦٢ م
صباح الخير	نجيب محفوظ في رأي لويس عوض	أنور المعداوي	٢٩/٣/١٩٦٢ م
الجمهورية	تراجيديا الصراع ضد العبث	أمير إسكندر	١٦/٦/١٩٦٦ م
المصور	اللس والكلاب والسمان والخريف	أنيس منصور	٣٠/٣/١٩٦٢ م
المساء	اللس والكلاب	شكري عياد	٢١/٣/١٩٦٢ م
الهلال	بين أولاد حارتنا والشحاذ	محمود العالم	يوليو ١٩٦٥ م
المجلة	رؤيا القديس حمزاوي	إبراهيم فتحي	أغسطس ١٩٦٥ م
المجلة	استجداء الحقيقة	صبري حافظ	أبريل ١٩٦٦ م
المجلة	استجداء الحقيقة	صبري حافظ	مايو ١٩٦٦ م
المجلة	تراجيديا السقوط والضياع	صبري حافظ	يونيو ١٩٦٧ م
المجلة	الطريق	فؤاد دودة	يوليو ١٩٦٤ م

المنتني

الموضوع	المجلة أو الصحيفة	اسم المحرر	تاريخ العدد
الكاتب	قراءة جديدة لنجيب محفوظ	عباس صالح	نوفمبر ١٩٦٥ م
الكاتب	قراءة جديدة لنجيب محفوظ	عباس صالح	ديسمبر ١٩٦٥ م
الكاتب	قراءة جديدة لنجيب محفوظ	عباس صالح	فبراير ١٩٦٦ م
الكاتب	قراءة جديدة لنجيب محفوظ	عباس صالح	مارس ١٩٦٦ م
الكاتب	قراءة جديدة لنجيب محفوظ	عباس صالح	أبريل ١٩٦٦ م
الكاتب	اتجاهي الجديد ومستقبل الرواية	نجيب محفوظ	فبراير ١٩٦٤ م
المساء	الشحاذ	محمد عبد الله الشفقي	٢٩/٨/١٩٦٥ م
القصة	الطريق	توفيق حنا	ديسمبر ١٩٦٤ م
الأهرام	المحاكمة الناقصة	لويس عوض	٣١/٧/١٩٦٤ م
دراسات عربية	ميرامار	إبراهيم فتحي	مارس ١٩٦٨ م

دراسات حول المنتني

اسم الكتاب	اسم المجلة	التاريخ
إبراهيم فتحي	«المجلة» القاهرية	أبريل ١٩٦٥ م
كمال حمدي	«العلوم» اللبنانية	مايو ١٩٦٥ م
عبد الجبار عباس	«الأقلام» العراقية	ديسمبر ١٩٦٥ م
توفيق حنا	«حوار» اللبنانية	يناير وفبراير ١٩٦٦ م
علي الرقيعي	«الرواد» الليبية	نوفمبر ١٩٦٦ م
عبد العزيز مصطفى	«الأهداف» القاهرية	ديسمبر ١٩٦٨ م

